

## "العقد" الرابع على جيد البيان

عبدالله خلف

دور الأسطورة في المتخيل السردي

د. شادية شقروش

عوالم روائية في قصص

محمد الشارخ

محمد بسام سرميني

جماليات سرد "الموت"

عند عبده خال

د. الرشيد بوشعير

الأسطورة والتناسخ

في شعر البياتي

د. أحمد طعمة حلبى

معالم في الفلسفة

الفرنسية المعاصرة

د. الزواوي بغوره

عن أي شاعرة أتحدث؟

د. هيفاء السنغوسي

الشعر: عيني عليك حبيبي

د. سالم عباس خدادة

القصة: غصة

سليمان داود الحزامي

المسرح: المقاربة السيميائية

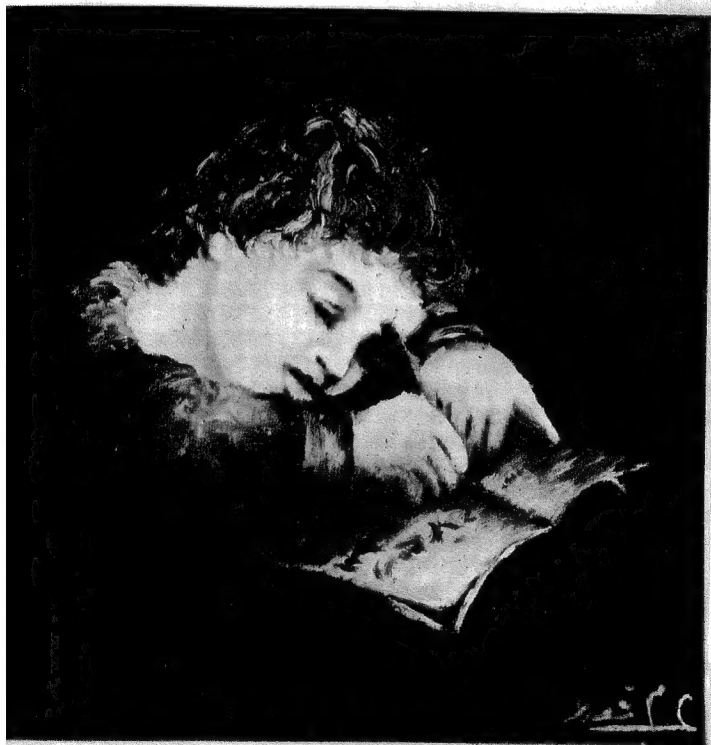
في النقد المسرحي

د. محمد التهامي العماري



# البيان

مجلة شهرية أدبية وفكرية تصدرها رابطة الأدباء الكويتيين - المجلد الأول - إبريل ١٩٧٦



مطبعة الكليات

# میران

العدد 429 أبريل 2006

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر  
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

## ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريات،  
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:  
ريال واحد، السعودية: 8 ريات، الأردن: دينار واحد،  
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

## الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.  
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.  
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.  
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً  
أو ما يعادلها.

## المراجع

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب.34043 العدلية -  
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -  
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية ، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية :

- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD.
- 4- مؤافة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

رئيس التحرير:

عبدالله خليف

## سگریئر التحریر

## عبدناب فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

LITERARY JOURNAL ISSUED  
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION  
(429) April - 2006



Editor-in-chief  
Abdullah Khalaf

Al Bayan

Correspondence  
Should Be Addressed To:  
The Editor:  
Al Bayan Journal  
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait  
Code: 73251 - Fax: 2510603  
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

## ■ كلمة البيان :

٥ أربعمون عاماً من عمر البيان..... عبدالله خلف

## ■ الدراسات :

٧ دور الأسطورة في المتخيل السردي..... د. شادية شقروش

١٩

## ■ القراءات :

٢٩ عوالم روائية في قصص محمد الشارخ..... محمد بسام سرميني

٣٧ جماليات السرد لدى عبده خال..... د. الرشيد بوشعير

٤٥ هوامش على "سلاح" وفاء خازندار الأبيض..... د. محمود العشيري

٥٣ قراءة في قصص الدرجات لجميلة عمايرة..... منتصر القفاش

٥٩ الأسطورة والتناص في شعر البياتي..... د. أحمد طعمة حليبي

٧٣ زواج الحكاية لإنجاب النص في "فسيفساء امرأة"..... خلف علي خلف

## ■ المقالات :

٨٥ معالم في مسيرة الفلسفة الفرنسية المعاصرة..... د. الزواوي بغورة

٩٥ عن أي شاعرة أُحدث..... د. هيفاء السنوسي

١٠١ العين الثالثة..... أحمد الشريف

١٠٥ أربعة جدران أخرى ( إشارة إلى نص بول شاؤول)..... بثينة العيسى

## ■ الحوار :

١١١ د. فاروق سعد..... هادي غوش

## ■ المسرح :

١١٩ المقاربة السيميائية داخل النقد المسرحي..... د. محمد التهامي العماري

## ■ الشعر :

١٣٣ عيني عليك حبيبي..... أ.د. سالم عباس خدادة

١٣٧ تحكيمات الوقت والألم..... محمد عليم

١٤٥ عهد الوفاء..... يس الفيل

١٤٩ ممطر نحو السماء..... مازن نجار

## ■ القصة :

١٥٩ غصة..... سليمان الحزامي

١٦٣ الأمل..... د. وضحة عبد الكريم الميعان

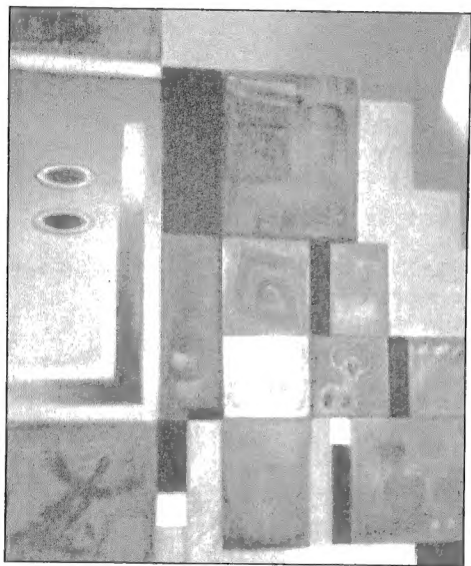
١٦٧ يوم آخر..... عبد العزيز محمد عبد العزيز

١٦٩ فصل الشتاء..... ناتاليا غيربورغ... ترجمة محمد صدف

١٧٣ كُضاف..... أفراح فهد الهندال

١٧٩

١٨٣ ■ محطات ثقافية :..... مدحت علام.



# واجتازت البيان أربعين عاماً من عمرها

بقلم: عبدالله خلف

عبد الله خالد الحاتم ، خالد  
سعود الزيد  
راضي صدوق ، سليمان  
الشطي  
وكان تعريف المجلة هكذا: مجلة  
شهرية فكرية تصدرها "رابطة  
الأدباء الكويتيين" ويعد أعوام تغير  
اسم الرابطة إلى: رابطة الأدباء في  
الكويت لتكون واحدة رحبة لكل  
الأدباء والكتاب المحليين والعرب  
دون تمييز.

وقد رحب الأستاذ الشاعر عبد  
الله سنان بصدر "البيان" بقصيدة  
جاء فيها :

اليوم قد بُعث الأدب  
بعزيمة الغر النجب  
اليوم يبتسم الزمان،  
وينتهي دور اللعب  
اليوم حان الملتقى

بالقوم في الجوارح  
وبشارك في تحرير هذا العدد  
الشيخ محمد صالح الإبراهيم في  
مقالة عنوانها (جرير). والأستاذ  
فرحان راشد الفرعان بقصة "أحلام  
فتاة".. وباب بعنوان "عالم الكتب  
للدكتور سليمان الشطي" .. كما  
كتب مقالاً بعنوان (ماذا يكتب  
النقاد) والعنبر رقم "٧" رواية فالحيري  
تريس ترجمة الأستاذ فضل سالم..

ختمت مجلة "البيان" العقد  
الرابع من عمرها ولا زالت تخطو  
بعون الله خطوات إلى الأمام ..  
وبعد مسيرة الأربعين عاماً تركت  
مرجعاً للمكتبة العربية استقطبت  
فيه الأقسام المحلية وكتاب العالم  
العربي على دأب الإصدارات السابقة  
لها وللأحقة.. وشعارها البحث عن  
الكتابات التي ترفع من شأن الثقافة  
والفكر والأدب بعيداً عن النظرة  
الإقليمية والمحلية..

لازلت أتذكر تلك البشري التي  
تلقيتها من الزميل الدكتور خليفة  
الوقيان في مطلع عام ١٩٦٦ والتي  
أخبرنا فيها اعتزام رابطة الأدباء  
على إصدار مجلة أدبية وثقافية لها،  
بعد مرور عام واحد على تأسيس  
الرابطة في يناير عام ١٩٦٥  
واستقطب الدكتور خليفة وهيئة  
التحرير وبقية الأعضاء الأقسام  
المحلية والعربية فكان مولد "البيان"  
في الشهر الرابع (إبريل) سنة  
١٩٦٦م.

وحمل الغلاف الأول لوحة  
عنوانها "الطفل والكلمات" للفنان  
عبد الله القصار والغلاف الداخلي  
تصدرته أسماء هيئة التحرير وهم  
الأساتذة التالية أسماؤهم:

أخرى من العالم العربي... و "البيان" الآن تعد من المراجع الأدبية ويمكن أن تكون مجالاً رحباً للدراسات والأبحاث واستمرت "البيان" دون توقف إلى أن توقف الزمن في البلاد خلال الغزو العراقي الغاشم الذي عطل الحركة الأدبية والثقافية وشل الصحافة وتوقفت أجهزة الإعلام ثم عادت ساعة الزمن للعمل برحيل الغزاة.. فعاد الإنماء الثقافي للبلاد. وتعد مجلة البيان "الأولى بين مجلات الروابط والاتحادات والنوادي الأدبية في الدول العربية التي سارت دون توقف بفضل إقبال الكتاب المحليين ومن العالم العربي وهي إحدى منارات الفكر في عالمنا العربي وإشعاع من الأشعة المعرفية .. هذه الجهود المتظاهرة هي التي أمدت في مسيرة (البيان) أربعين عاماً ولا زالت إحدى رايات المعرفة في دولة الكويت مع الرايات الأخرى، مجلة العربي وعالم المعرفة والثقافة العالمية وعالم الفكر ومجلات عديدة في أطر اختصاصاتها العلمية والثقافية المختلفة.

نبارك لرابطة الأدباء حمل هذه الراية المشرقة طوال هذه المدة الزمنية.

كما ترجم قصة أخرى لا ستيف فرانسيس، واحتوى العدد الأول من البيان مقالة للأستاذ خالد سعود الزيد عن أبي القاسم الشابي.. وكتب الأستاذ راضي صدوق موضوعاً عن كتاب "أخبار النساء" لابن القيم الجوزية.. واحتوى العدد على نعي الشاعر محمود شوقي الأيوبي الذي انتقل إلى جوار ربه في ١٩٦٦/٣/٢٣ وكتبت الأستاذة هداية سلطان السالم مقالة تحت عنوان "الشعر الحر في الأدب العربي" كما شاركت أنا كاتب هذه السطور بمقالة عنوانها "الأدب الإذاعي".

وشارك الأستاذ عبد الله عبد العزيز الدويش في قصيدة من الشعر الشعبي.. كما كتب الأستاذ عبد الله الحاتم مقالة بعنوان : "من أعلام الشعر النبطي محمد بن لعبون" .. هكذا احتوى العدد الأول من مجلة "البيان" ورأيت أن أذكر الأسماء التي شاركت في العدد الأول لذكرى تأسيس هذه المجلة ...

أسماء قد امتزجت مع التاريخ، وأسماء تعاقبت ورافقتها أسماء



# دور الأسطورة في إنشاء المتخيل السردى

بقلم: د. شادية شقروش  
(الجزائر)

الدراسات

# دور الأسطورة في إنشاء المتخيل السردى

بقلم: د. شادية شقروش

(الجزائر)

انعكاساً خارجياً لحقائقه النفسية الداخلية، فالأسطورة نظام فكري متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي (١). ولكن السؤال المطروح مع تبين لطرح فراس السواح: ما هو دور الأسطورة في إنشاء المتخيل السردى ؟ والإجابة على هذا السؤال لا تسمح لنا بالقفز على مفاهيم (الأسطورة، المتخيل، الإبداع) والعلاقة بينهما.

أ- المتخيل: إن الحديث عن المتخيل *imaginaire* يقودنا إلى الوقوف عند كلمات مثل: صورة- *Im-* *age* ومخيلة *imagination* وتخيل *fiction* وهي مصطلحات أجمعت في حقها الفلسفة بحكم اعتمادها على العقل؛ لأنها تعتبر المخيلة عنصراً مشوشاً على عمل العقل لذلك يتعين إقصاؤها من عملية المعرفة، ولحل السبب الوجهي الذي تركز عليه الفلسفة العقلانية هو أن المخيلة والمتخيل تلتقي فيها الأساطير والحكايات والقصص والأحلام، وكل إنتاج رمزي يتخطى ضوابط العقل. (٢) ارتبط التبع التاريخي والنقدي لظاهرة الخيال والبحث فيها بتحليل العلاقة بينها وبين الإدراك والذاكرة، وبدراسة

■ إن الانتقال بين مجال الأسطورة إلى مجال القصة والرواية يكشف العلاقة الوطيدة بينهما.

تمهيد:

لا شك في أن النصوص المؤسسة تسعى إلى اختراق الحواجز الإقليمية بغية الانتشار فوق ساحة العالم، ولا يتأتى لها ذلك إلا إذا امتدت لها أيادي النقد لتخرجها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل.

يسعى هذا المشروع النقدي إلى الإنصات للنصوص السردية في الرواية العربية والوقوف على منابت المتخيل السردى والكشف عن طرائق الكتابة والتخيل.

انطلاقاً من هذا التصور وسمنا مقالنا: "دور الأسطورة في إنشاء المتخيل" على اعتبار أن الأسطورة هي بداية مغامرة العقل الأولى، حين كان "العقل البشري في بداياته صفحة بيضاء فكانت الأسطورة كل شيء له، وكانت تأملاته وحكمته، منطلقه وأسلوبه في المعرفة، وأداته الأسبق في التفسير والتعليل، أدبه وشعره وفنه، شرعته وعرفه وقانونه.

الوجدان وقوى الحنين التي تؤلف الراقية التأسيسية في بنية النفس البشرية فإنه لا يجوز للعقلانية أن تستهين بهذا الشطر اللاذهني و اللاعقلاني الذي يحتل مساحة أوسع في الفضاء الداخلي للإنسان من الشطر العقلاني أو الذهني المنطقية التي حكمت عليه بالإقصاء (٦).

أما الفلسفة التالية (الترنسندنائية transcendent) التي يتزعمها كانط فقد أعطت أهمية للمخيلة وذلك بنقدها للعقل ، وأصبحت المخيلة جزءاً في تحصيل المعرفة ، ووحيداً كانط بين الإدراك والمفهوم في إطار المخيلة إذ بفضلها يحصل تنظيم التراكم أو الكثرة التي يبديها المظهر، وعلى هذا النحو يبدو الحس والخيال والضمير معالم اعتمدها كانط في تجربته، واعتبر أنه في كل إنسان أساساً موضوعياً يوجه العقل إلى استرجاع إدراك سابق مر به من قبل إلى جانب إدراك لاحق، وهذا الأساس هو الذي يمكننا من الحصول على الصور les images ومن ترابط انطباعاتنا. ويسمى كانط استرجاعنا لإدراكات سابقة بالخاصية الإرتسامية للخيال (٧). وعلى الرغم من ذلك بقيت المخيلة مهمشة وخاصة أثناء القرن التاسع عشر حيث أسست الفلسفة المادية مقوماتها القاعدية سواء من حيث أساسها المادي والمؤسسي أو من حيث الاكتشافات العلمية التجريبية منها والإنسانية، والتي أكدت على أن العقل وحده يمكن أن يضبط المجتمع ويصنع التقدم، أما

الصورة بوصفها حداً مشتركاً بين الإدراك والتخيل والتذكير (٣). حيث تضاربت الآراء حول هذا الأمر في المذاهب الفلسفية المعاصرة، وعولت الفلسفة المادية على فكرة التداعي في تفسير علاقة التخيل بالإدراك، وهذه الفكرة مردها إلى ما يحدث في الجهاز العصبي من متغيرات، الأمر الذي حدا بـ ديفيد هيوم d. Hum. ممثل هذا الاتجاه إلى اعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ الانطباعات الأصلية على أعضاء الحس، وعدّها نسخاً تبدو في وضع انفصال، واعتبر الخيال قاصراً إذا ما قورن بالحس الخالص، مما أدّى به إلى تأكيد أن عدم القدرة على تخيل محسوسات جديدة، ووسم أنصار هذه الفلسفة الخيال بالقصور والغموض، وقسّر الإحساس والتخيل وإله الرمز تفسيراً مادياً معتمداً على فلسفة ديكارت المصطبغة بطابع فيزيولوجي (٤). ومنه قلل من قيمة الخيال وجعله مضللاً ومشوشاً على العقل الذي هو الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة والملكة التي تعطي للكائن قيمة لوجوده، لذلك اعتبر ديكارت-مؤسس العقلانية الفرنسية ومدشن الحدائث العربية على الصعيد الفكري- "المخيلة سيدة الضلال" ففتح المجال لإقصاء أهمية التخيل imaginaire من الفعل الإبداعي للإنسان ككائن عاقل وكتبه متعدد القدرات في الوقت نفسه (٥). فإذا كان الخيال واحداً من العناصر الكبرى المتلاحمة في مخيلة الإنسان وله فاعلية شديدة الأهمية في الشروع البشري برمته، الذي يتوقف على مصير الخيال و

الغربي فإن إسهام المفكر الفرنسي جليبيريان (GilbertDurand) في هذا المجال من أكبر الإسهامات نسقيه (١٠)

استطاع جليبيريان أن يصوغ نظرية في المتخيل ويعيد الاعتبار إلى مسألة الرموز من خلال الاسترجاع النقدي لسابقه من الفلاسفة والنقاد وعلماء النفس والأنثروبولوجيين ، وأشاد بجهود الذين أعطوا قيمة للمتخيل، لكنه يرى أنهم لم يركزوا على قضية الصورة باعتبارها رمزان وذلك في كتابه التخيل الرمزي (١١) وحاول هذا الباحث أن يكون كالثحلة التي تمتص الرحيق من كل الزهور لتصنع العسل ، حيث كان منهجه متعدد الاختصاصات ، أو فسيفساء من أفكار سابقة :أي أنه يلتقي بالموسولوجي والأنثروبولوجي والسيكولوجي... إلخ، والمهم في ذلك أنه لم يعتمد النظرة الأحادية بل حول الاستفادة من سابقه من أجل الوصول إلى الأفق الرمزي لدراسة النماذج الأساسية للمخيلة الإنسانية، فيكون بذلك قد وضع نفسه ضمن المسار الأنثروبولوجي الذي يبحث في رموز الشعوب وأساطيرها، ولعل كتابه الموسوم ب: (Figures Mythique et Visages de l'oeuvre) أكبر دليل على ذلك ، حيث يؤكد فيه على ثراء الرمز وتعالى المتخيل وإنهاء القطيعة بين العقلاني والتخييلي ، فيغدو المتخيل بذلك ليس كنشاط يغير العالم ، أو مخيلة إبداعية فقط ، بل يحمل بعداً إنسانياً شاملاً ؛ لأن المخيلة الرمزية

المخيلة والمتخيل فهي ليست من موضوعات الثقافة العامة بقدر ما هي قضايا تستغل العامة في خيالاتها واستيهاماتها " (٨). فسادت النزعة الشكلية والتقليص من الطاقة الخيالية لصالح العقل والعلم والسياسة والاقتصاد ... وكاد الفارق في المادية أو قاب قوسين أو أدنى أن يحسر عذوبة الحياة.

ثم جاءت الفلسفة الفينومينولوجية فانتشلت من المادية الشكلية وذلك بإعادة النظر في الفكر وإعطاء المخيلة بمدها الوجودي المناسب ،وانتهى سارتر المرتكز على فلسفة هوسرل إلى ضرورة التمييز بين الإدراك والإدراك الحسي والخيال ، فالإدراك الحسي هو تمثل للأشياء الحاضرة حضوراً فعلياً، أما الخيال فهو تمثل لهذه الأشياء في غيابها غياباً حقيقياً ، والصورة هي التنظيم التركيبي الكلي للوعي، والمخيلة ليست سلطة تجريبية أو مضافة إلى الوعي ، بل هي الوعي بأكمله حين يتحققن وتصبح كل وضعية عينية وواقعية للوعي في العالم مشحونة بالمتخيل حين تتقدم دائماً باعتبارها تجاوزاً للواقع " (٩)، وبهذه الطريقة استطاع سارتر أن يدخل عمل المتخيل في الحياة النفسية للكائن وأعطاه دوره في عملية الوعي بفأصبح المتخيل عنصراً مكوناً للتعالى الفكري ، وليس أداة مشوشة على عمل العقل ، وعلى الرغم من الإضافة السارترية المميزة بخصوص تاريخ الاهتمام بموضوع المتخيل في الفكر

تتحكم فيها النزعة الإنسانية المفتوحة (١٢)، فالخزان المشترك بين كل الناس هو ذلك المشحون بالرموز العديدة والصور والأساطير الأمر الذي يجعل المتخيل البسوبة أو الملتقى الأنثروبولوجي الذي تتقاطع فيه كل أساليب التفكير الإنساني (١٣)، وإذا كانت هذه الأساليب تتوسل بالرمز فلأنه يختزن "حنين الروح إلى الحسرية وإلى الانفصالات (...)" ولأنه الأقدر على إرواء ظمأ النفس ولأنه الجذر الماورائي الذي يؤسس حرية الإنسان ومثونه وأحلامه وأساطيره (١٤)

ب: الأسطورة: إذا ما عرجنا على الأسطورة فإننا نجد أنها مرت في التفكير البشري بنفس الأطوار التي مر بها المتخيل هتيميش المتخيل هو تهيميش للرمز والأسطورة وإعادة الاعتبار له هو إعادة الاعتبار لهما .

يرى فراس السواح في كتابه مفامرة العقل الأولى أن الفكر الإنساني في وثبته الدائمة لا يقف عند إطار ولا يركن لمعرفة بعينها ، فهو في حركة دائبة تتجاوز أبدا ما وصلت إليه ، فتهاوت الأسطورة تحت مطارق الفلسفة وتجرع سقراط السم جزاء اجترائه على آلهة اليونان ،ومن بعده تابع أفلاطون وأرسطو المهمة ،وتعاونت مع الفلسفة الديانتين المسيحية والإسلامية ، فتبنت المسيحية بضع أساطير أساسية كونت منها هيكلها (...).وهدمت ما تبقى من صرح الأساطير القديمة ،أما الإسلام

فقد أثبت بعض ما أورده الأساطير وقدمه في صيغة مختلفة تماما مرجعاً إياها إلى أصلها السماوي القديم،قبل تحريف الكلام عن مواضعه بسبب التقادم أو سوء الطوية، ثم أدى تبلور المناهج العلمية مع مطلع المصور الحديثة إلى الازدراء الكامل للأسطورة وإنزالها إلى مرتبة الحكاية المسلية نظراً لما تحتويه من عناصر غيبية تتنافى والتفكير العلمي السليم، كما ادعى العلم في بعض مراحل القضاء على الفلسفة والدين معاً ،ثم عاد للأسطورة رونقها وبهاها كشكل فني تعبيري مع مطلع القرن التاسع عشر الذي جلب معه الثورة الفنية والجمالية بعد أن أراد أصحاب عصر الاستنارة في القرن الثامن عشر محو الأسطورة ، فعادت الأسطورة منهلاً للعلوم بعد أن لاقت ما لاقت من العلوم من تجاهل، وإلى جانب ذلك ظهر ما يسمى بالميثولوجيا (Mythologie)، ومنذ نهاية القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، ظهرت وتظهر مدارس شتى تهدف إلى تقديم نظريات شاملة في تفسير الأسطورة وبيان دلالاتها وبواعثها ووظيفتها ويرى فراس السواح أن هذه التوجهات قد وقعت في النظرة الأحادية فمنهم من نظري إلى الأسطورة باعتبارها فناً أدبياً وحكمة بالنظر لما ترويه الأسطورة على أنه تراكم لتنتاج الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب ،وذلك من خلال الإضافات التي تلحق الأسطورة من خلال ما يضيفه الراوي من خياله الخاص وظروفه

وهناك التوجه الزراعي الذي يرى أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة، بل تنتمي للعالم الواقعي وتهدف إلى تحقيق نهاية عملية حيث تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعي وهو سبب منشئها وغايتها. ثم يبين فراس السواح علاقة الأسطورة بالكبت من خلال ما قاله فرويد الذي رأى تشابهاً في آلية العمل بين الحلم والأسطورة وتشابه رموز كليهما إذ هما نتاج العمليات النفسية اللاشعورية، ثم يأتي تلميذه يونغ ليعمق الدراسة مجانهاً ما قاله أستاذه حيث اعتبر الأسطورة نتاج اللاشعور الجمعي فمن خلال رموز الأسطورة نجد العلم يتكلم وكلماء ازداد الرمز صمقاً كلما كان أقرب للعالمية والشمول الإنساني.

ولا شك في أن أريك فروم وهو آخر عمالقة مدرسة التحليل النفسي عمق النظرة إلى الأسطورة منطلقاً من الطرح الفرويدي في علاقة الأسطورة بالحلم مع مخالفته في النظرة لهما فهو لا يعتبرهما نتاج العالم اللاعقلاني، وهو يعتبر العقل في حالة النوم يعمل ويفكر ولكن بطريقة أخرى ولغة أخرى هي اللغة الرمزية، ولعلها اللغة التي تتطرق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنية كما تتطرق لفتنا الحكمة عن خبرات الواقع، مع فارق هام يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتها

الاجتماعية، الأمر الذي يطبع الأسطورة بطابع فكري وفني وأدبي لشعب من الشعوب.

وهناك التوجه الذي يربط الأسطورة بظواهر الطبيعة أي أن الأساطير منشؤها يتصل بعناصر الطبيعة.

أما توجه الأسطورة والأنثولوجيا (Etiologie) فهو يدرس الأسباب ويعتبر وجود الأسطورة مرده للأسباب الكامنة وراء الكثير من الظواهر التي لا يراها الإنسان في العالم الواقعي (الغيبية)

ومنهم من ينظر إلى الأسطورة باعتبارها تاريخاً، حيث لا يعتبرها هذا التوجه من إنتاج الخيال المجرد، بل هي تجربة للملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة وهي تعود في أصولها إلى أزمان سحيقة سابقة للتاريخ المكتوب، وقبل أن يتعلم الإنسان كانت ذاكرته على قدر كبير من النشاط والحيوية وقد استخدمهما لنقل الأحداث بأمانة عبر الأجيال.

أما اتجاه الأسطورة والطقس الذي يتزعمه السير جيمس فريزر فإنه يرى أن الأسطورة قد استمدت من الطقوس بعيد مرور زمن على ممارسة طقس معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته يبدو الطقس خالياً من المعنى والسبب والنهاية، فتخلق الحاجة لإعطائه تفسيراً وتبريراً، فتأتي الأسطورة لإعطاء المبرر لهذا الفعل المبهج القديم الذي لا يريد أصحابه نبذه أو التخلي عنه.

وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس ، والأسطورة كالحلم تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح بلغة الرمز ، حشداً من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية (١٥) من خلال ما سبق نستطيع أن نربط بين المتخيل والأسطورة على اعتبار أنهما يرتبطان بالمشاعر والأفكار، وهو الأمر الذي ومع من رؤية جيلبير ديران كما مر بنا فيما يتعلق بالمتخيل، حيث اعتبره شاملاً ويحمل بعداً إنسانياً، ومعنى ذلك أنه يلتقي مع علماء النفس ، وهي النظرة التي تنهاها جميع النقاد الذين بحثوا في المتخيل وصلته بالأحلام والأساطير والإبداع باعتمادهم على دراسات علماء الأثنولوجيا، من أمثال جيمس فيزر، وميرسيا إلياد، ونورثروب فراي، الذين تبنوا الأفكار التي مهد لها يونغ (١٦) في نظرته إلى الأحلام والأساطير والمتخيل الجمعي.

ج- الإبداع الأدبي: ويقصد به الإبداع الشعري والإبداع السردي وبما أن مجال حديثنا ينحصر في هذا الأخير، فإننا سنتطرق إلى الحديث عن السرد وعلم السرد لأن هذه الأمور تتعلق بالأسطورة كما سنرى لاحقاً.

لا شك في أن الحديث عن المتخيل السردي يحيلنا إلى الحديث عن السرد، والسردية (La Naratologie)، التي هي فرع من أصل كبير هو الشعرية (La Poétique)، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل الراوي، والمروي، والمروي له، فإن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب

السردى أسلوباً وبناءً ودلالة أي ما يعرف بالسردية الدلالية التي تعني بمضمون الأفعال السردية؛ أي بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، وما يعرف بالسردية اللسانية التي تعني بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سردية وعلاقات تربط الراوي بالمروي له.

انحصر اهتمام السردية أول الأمر في موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، فضلاً عن اهتمام بروب بالخرافة، اهتم راغلي باستنباط الخصائص المميزة لبطل الأسطوري، وجعل ستراوس أسطورة أوديب موضوعاً لأحد أشهر بحوثه، وسرعان ما تعدد اهتمام علماء السرد ليشمل الأنواع القصصية الحديثة، كالرواية والقصة القصيرة (١٧)

أن الانتقال من مجال الأسطورة إلى مجال القصة والرواية يبين العلاقة الوطيدة بينهما كونهما يشتركان في المادة التبليغية نفسها، كما أن مجال الأسطورة سردي لذلك يرتبط الإبداع السردي بالأسطورة.

هـ- علاقة المتخيل السردي بالأسطورة: وجدنا من خلال ما تطرقنا إليه سابقاً أن الأسطورة لها علاقة بالمتخيل ولها علاقة بالسرد وكما يرى فراس السواح :

١- "من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة: وتحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات..."

٢- يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر/ طويلة من الزمن وتتناقله

الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة (...) ٢- لا يعرف للأسطورة مؤلف معين ؛ لأنها ليست نتاج خيال فردي ، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتاملاتها (...)

٤- تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملًا لا رئيسيًا.

٥- تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية (...)

٦- تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدس (...) ومضامينها أكثر صدق وحقيقة ، بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخية (...)

٧- ترتبط الأسطورة بنظام ديني معين وتعمل على توضيح معتقداته ، وتدخل في صلب طقوسه (...)

٨- تتمتع الأسطورة بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم، إن السطوة التي تمتعت بها الأسطورة في الماضي، لا تدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث (...) (١٨)

هذه هي المميزات التي استنتجها فراس السواح لـ"تفادي النظرة الأحادية وجعل القارئ يميز بين النص الأسطوري، والنص التاريخي ، والنص الإبداعى المبردى، ولكن ما هو الدور الذي لعبته الأسطورة في إنشاء المتخيل ؟

و- دور الأسطورة في إنشاء المتخيل: دخلت الأسطورة منذ أمد في الإبداع الإنساني، لذلك لم

يستطع الذين جمعوا التراث الإنساني، التمييز بينها وبين الإبداع وهو السبب الذي جعل الرؤى تختلف في النظر إلى الأسطورة، وبمد أن أصبح العالم قرية صغيرة أصبحت أساطير الشعوب متعارضة بين بني البشر الأمر الذي مكّن المبدعين من استلهامها في إبداعاتهم بحيث تجرؤوا عليها ووظفوها في إبداعاتهم وحوروا فيها ووفقاً لنطلقاتهم الفكرية على الرغم من ارتباطها بالقدس.

يعمد المبدع إلى التوسل بالرمز للتعبير عما بداخله واستعارة حكاية أسطورية أو عنصراً منها عوض الوصف المباشر لسببين :

١- " استحالة الوقوف على (منابت الخيال) بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساساً وانخفاً بموضوعه" (١٩).

٢- خوف المبدع من السلطة وبخاصة إذا كان يريد أن يعبر عن مواقف أيديولوجية مناهضة لها .

وعلى المبدع أن يحدد الإطار الدلالي الواسع الذي سوف يتحرك فيه ثم يتبع ذلك اختيار الطريقة الملائمة التي ينظم بها مفرداته (ويشري بها رموزه) ، لكي تكون قادرة على نقل أفكاره على النحو الذي تكونت في مداخله النفسية ، ومن هنا يعود تعدد الأساليب السردية) راجعاً إلى تعدد المقامات والأحوال ، أو راجعاً إلى حدود فضاء المتخيل ، ثم إلى الإطار الدلالي الواسع للكلام ، ثم إلى المقدرة الخاصة في نظم الكلام (٢٠).



عد المقارنون الأسطورة عنصراً اجنبياً مؤثراً واعتبرها المهتمون بجماليات الخطاب الأدبي تناصاً، أو تداخلاً نصياً، وأسهموا في إيجاد طرائق للبحث عن العنصر الأسطوري داخل المتخيل السردي؛ أي كيفية إنشاء المبدع متخيله بالأسطورة .

ويعد جيلبيرديران أول من بحث في التحليل الأسطوري، وأرسى الدصائم الفكرية للنقد الأسطوري من خلال الدراسات التي قام بها حول المتخيل وبنيتة الانثروبولوجية، ويعقد فصلاً كاملاً حول النقد الأسطوري والتحليل الأسطوري (mythanalyse et mythocritique) (٢١) (في كتابه fe-gures mythiques et visages de l'uvre)، بحيث يهتم فيه بحضور العنصر الأسطوري داخل النص الإبداعي، ويعتبر هذا النقد بمثابة المجهر الذي نستطيع من خلاله البحث عن كيفية إنشاء الأسطورة للمتحيل السردي.

استطاع الباحث بيير برونيل (pierre brunel)، أن يوسع في مفهوم النقد الأسطوري ويقدمه كتقنية تساهم في تفسير النص وتأويله، وذلك من خلال القوانين التي صاغها في بلورة هذا المنهج وهي (الانبثاق والمطاوعة والتجلي) (٢٢)

الكتابة بوصفها تجلياً لمخزونات واعية ولا واعية لجسد الكاتب هي في مبادئها نداء متميز، كما أن النص المكتوب يمثل دعوة للقاء بين متخيل الكاتب والقارئ المفترض، الذي هو

بدوره سيقراً من منطلق متخيله الرمزي الخاص، وإذا كان المتخيل يتعالى عن الواقع، ويكسر التكرار ويخرج عن أطر المؤلف التي تميز اللغة المعتادة، ويخلق إيقاعاً زمنياً خصوصياً ممتداً لا علاقة له بالضرورة بالزمن العام، فإنه في حقيقة الأمر يبدع وجوداً يوفر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي (٢٣).

لكل نص منطلقه التخيلي، به يقوم وعلى صوغه ينهض في تميزه وقراءته (٢٤) لذلك لا يمكن فهم المتخيل السردي إلا من خلال استيعاب نظرية التلقي بوصفها نظرية نقدية تعنى بتداول النصوص الأدبية، وتقبلها وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الخارجي " أم كان ذلك داخل العالم الفني التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بالتلقي الداخلي (٢٥)

لذلك يلعب المتلقي دوراً بارزاً في الكشف عن الكثير من المعالم التخيلية المتمثلة في فسيفساء نصوص قادمة من سياقات شتى والمتجمعة في متخيل واحد وومن بين هذه النصوص الأسطورة، والتي يستقدمها المبدع من عمق التاريخ ويطوِّعها لصالحه فكيف يستطيع الكشف عنها؟

يستطيع ذلك من خلال الآليات الإجرائية للنقد الأسطوري وهي:

- ١- التجلي émergence
- ٢- المطاوعة أو المرونة Flexibilité
- ٣- والإشعاع Irradiation (26)

١ - التجلي: يستطيع العنصر الأسطوري إنشاء المتخيل السردى من خلال حضوره الأدبي والفني الذي يكون غامضاً نستطيع قراءته من خلال بعض الحلقات من التاريخ أو بعض الأبطال أو يتفجر مثل اللمحات الرمزية التي تبدو كاستعارة يشكلها المتلقي ذهنياً ثم يوضعها في النص وتتفجر هذه اللمحات من خلال إشارات عديدة:

أ/ معمارية النص أو البنية الفنية السردية ككل: (architexte) كان يبنّى العنصر الأسطوري وينشر ظلاله على مساحة متخيل النص السردى يرمته، حيث يتكئ المبدع على نص أسطوري لبناء نصه الإبداعي متخذاً منه غطاءً لتمرير أبعاده الإيديولوجية والنفسية والاجتماعية والفلسفية ... إلخ، فمثلاً أسطورة أوديب نجدها عند سوفوكليس وعند أندري جيد وعند طه حسين، وعلى الرغم من أن معمارية النص واحدة إلا أن وجهات النظر (les points de vue) مختلفة لذلك يختلف المعنى من نص إلى آخر، فالأول (الإغريقي) يتطرق إلى قضية الصراع ضد القدر والثاني (الفرنسي الوجودي) يطرح فكرته وفلسفته الوجودية من خلال الملك أوديب والثالث (العربي) يتطرق إلى قضية الواقع والحقيقة فالواقع أن أوديب متزوج وأب لأبناء ومعيد في أسرته، والحقيقة أنه متزوج من أمه وقاتل لأبيه، وهكذا يشكل كل مبدع نصه وفقاً لمنطلقاته الفكرية حتى لو تظاهرت البنية السردية على نفس الشاكلة؛ فتقديم معلومة على أخرى يغير المعنى.

ب/ يتجلى العنصر الأسطوري أيضاً من خلال العنوان، فيبدو كلافحة إشهارية متوهجة توحى بخلفية المبدع، فمن خلال هذه الجملة المركزة يتجلى متخيل أسطورة بعينها فيحاول المتلقي ربط العلاقة بين متخيل النص والعنوان، فمثلاً عندما يكون عنوان النص "سيزيف العربي" فإن متخيل المتلقي يستحضر مباشرة ما حدث لسيزيف ثم يربطه بكلمة العربي ويبدأ بربط المواقف إن كانت متشابهة أو مختلف.

كما يكون التجلي من خلال الفواتح النصية أو من خلال التناص في متن النص، فتبدو الفتحة النصية عتبة توجه آفاقنا القرائية، وكذلك نفس الشيء بالنسبة للتناص الذي يجعل النص الأسطوري حاضراً بالقوة، وقد لا يعمد الأديب إلى ذكر العنصر الأسطوري صراحة وإنما يكتشف الناقد ذلك من خلال بعض ما تجلى من صور وإيحاءات أو بعض الإشارات المرمزة تجعل الناقد يكتشف الخلفية الأسطورية التي اتكأ عليها المبدع في بناء متخيله.

٢- المطاوعة: وتتمثل في مقاومة العنصر الأسطوري وقدرته على التكيف والتشكل، وتقتضي متابعة اندماج العنصر الأسطوري ضمن نص جديد مواجهة النص بالمخطط الأصلي للأسطورة، كي نكتشف كيفية تطويع المبدع للعنصر وإدخاله في سياق جديد؛ أي اكتشاف الفضاء الدلالي بين ما هو ثابت وما هو متغير، وبالتالي الوقوف على منابت المتخيل السردى الذي على

غرامه استطاع المبدع أن يرهين  
العنصر الأسطوري ويطوعه وفقاً  
لمنطلقاته الخاصة، وذلك مثلاً من  
خلال التحوير في عملية سرد  
الأحداث، وهي تقنيات فيها تقديم  
وتأخير وحذف وجمع بين  
المتناقضات كأن يجمع بين سلسلة  
من الأساطير في متخيل واحد .

٣- الإشعاع: وهو مرتبط  
بالمستويين السابقين التجلي  
والمطوعة فكلما كان تجلي العنصر  
الأسطوري غامضاً كانت القدرة على  
المطوعة في ترهين النص  
الأسطوري أكثر مرونة فيحصل  
إشعاع ساطع وإحياءات دلالية  
مكثفة، وإذا كان التجلي صريحاً فإن  
نسبة المطوعة تكون أقل مرونة  
فيحصل إشعاع خافت، وهذا الأخير  
يدل على عدم قدرة المبدع في تطويع  
النص لمنطلقاته، والأشعاع الساطع  
يدل على مرونة العنصر الأسطوري  
وقدرة المبدع على تطويعه وفقاً  
لخلفياته التي بنى عليها فضاء  
متخيله الإبداعي بصفة عامة  
والسردي بصفة خاصة.

يعتمد الناقد في عملية البحث  
والتنقيب على سؤالين:

١- كيف وظف المبدع الأسطورة:  
أي كيف طوعها والمقصود البحث في  
تقنيات التوظيف الشكلية.

٢- ولماذا وظف المبدع هذا  
العنصر بالذات ولم يوظف آخر  
والمقصود به البحث عن الدلالة  
والخلفية المؤطرة لها ولا شك في أن  
عملية التطويع تتطلب من المبدع أن  
يختار العنصر الذي يتمشى  
ومنطلقاته بحيث يستطيع إفراغه

من دلالاته الأصلية وشحنه بدلالات  
أخرى، ومنه تتحول الأسطورة من  
مرتبة القداسة إلى مرتبة التدينس  
ولعله الأمر الذي عبر عنه ميرسيا  
إيليا (MERCIA ELI ADE) الأدب  
الإبداعي أساطير تدينست.

لا نقصد من خلال ما سبق أن  
يكون العنصر الأسطوري صرفاً، بل  
قد يكون العنصر المستحضر  
شخصية تاريخية أو دينية تأسطرت  
مع مرور الزمن مثل شخصية  
المسيح، علي بن أبي طالب، سيف بن  
ذي يزن، عنتر بن شداد، نابليون،  
جان دارك، وكلها تشكلت تاريخياً  
وأسطرها الخيال البشري حيث  
أضاف لها ما يجعلها مرتبطة  
بالخارق والعجائب فأصبحت معينة  
ينتج منه المبدعون الأمر الذي  
جعلها تتحول إلى أساطير أدبية،  
فعملية الترهين تخول للمبدع حرية  
التحوير، وكلما كان الانزياح أكثر  
كلما ازدادت شعرية العمل.

#### الهوامش:

\* كاتبة من الجزائر

١- فراس السواح، مغامرة العقل  
الأولى (دراسة في الأسطورة، سوريا  
وبلاد الرافدين)، ط١٣، درا علاء  
الدين للنشر والتوزيع والترجمة،  
دمشق، ٢٠٠٢، ص ١٩٠

٢- محمد نور الدين أفضاية:  
المتخيل والتواصل، دار المنتخب  
العربي، ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٣،  
ص ص ٥-٦

٣- د. عاطف جودة نصر: الخيال  
(مفهوماته ووظائفه)، الشركة

- العربية (بحث في البنية السردية في الموروث العربي الحكائي)، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص ٩ - ١١،
- ١٨- فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٢ - ١٤،
- ١٩- د. عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، د.ت، ص ٤٥،
- ٢٠- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط١، مصر، ١٩٩٥، ص ٣٤،
- ٢١- Danuel Henri Pageaux : La littérature générale et comparée, Armond coulin, éditeur, Paris, 1994, P101.
- 22- Pierre brunel, Mythocritique, Théorie, et parcours, Ed Presse universitaire de France, 1992, pp 72 - 86.
- 23- محمد نور الدين أفاية، ص ٨ - ١١،
- ٢٤- فريد الزاهي: الحكاية والتخيل (دراسات في السرد الروائي والقصصي)، أفريقيا الشرق، ١٩٩١م، ص ٤،
- ٢٥- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص ٧،
- ٢٦- Pierre brunel, Ibid, pp 72 - 86.
- المصرية العالمية للنشر، لونغمان، دار نوبار للطباعة، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٩،
- ٤- المرجع نفسه، ص ١٣ - ٢٢،
- ٥- محمد نور الدين أفاية، م.س، ص ١٤،
- ٦- يوسف سامي اليوسف: الخيال والحرية (مساهمة في نظرية الأدب)، دار كتعبان للدراسات والنشر، ط٢، دمشق، ٢٠٠٣، ص ١٧،
- ٧- د. عاطف جودة نصر، مرجع سابق، ص ٢٢ - ٢٣،
- ٨- محمد نور الدين أفاية، مرجع سابق، ص ١٦،
- ٩- Sartre J.p L'imaginaire, Idition Galimard, Paris, 1940, pp 19, 36, 358.
- ١٠- محمد نور الدين أفاية، ص ١٩،
- ١١- Durant, L'imagi- Gilbert nation symbolique, p 95.
- 12- Gilbert Durant, Figures Mythiques et visages de l'uvre de la mythocritique à la mythanalyse, Dunod, Paris, 1992, p 343 - 358.
- 13- Gilbert Durant, L'imagination symbolique, pp 28 - 29.
- 14- Ibid, p 120.
- ١٥- فراس السواح، المرجع السابق، ص ١١ - ١٨،
- ١٦- Carl Gustav gung et CH.Kerényi: introduction z l'essence de la mythologie, payot, ١٠٥ - ١٦، ١٩٦٨، Paris، pp
- ١٧- عبد الله إبراهيم، السردية

# عوالم روائية غنية في قصص محمد الشارخ

بقلم : محمد بسام سرميني  
(الكويت)



# عوالم روائية غنية في قصص محمد الشارخ

بقلم : محمد بسام سرميني

(الكويت)

والتميز، وقد صدق من قال " وراء كل عظيم امرأة".

وأول ما يلفت نظر الناقد والدارس لقصص الشارخ هو نزوعه الواضح نحو النفس الروائي الطويل، وبناءً على هذا فالكاتب مرشح قوي، في قابل الأيام، لإنجاز نصوص روائية غنية بأحداثها ودلالاتها، عميقة بامتداد الزمان والمكان فيها، وهذه الملاحظة نجدها في قصص الشارخ العشر، دون استثناء.

## الروح الوطنية والقومية

في قصته "أبني ليس ابني"، والتي جاءت في مستهل المجموعة، يعود الكاتب بذكرته لأحداث الغزو العراقي على الكويت، ليرصد لنا بشاعة الاحتلال، ووحشيته اللامتناهية، وليؤكد على الروح الوطنية عند القاص، فعلى الرغم من أن تلك الأحداث قد مضى عليها عقد ونصف إلا أن القاص يستحضرها لنا، وكأنها قد حدثت للتو؛ لقد حاول بطل القصة "حسن بن فلاح الفريجي" أن يلتزم الحياد قدر الإمكان خلال فترة الغزو، ولعله أحس بالطمأنينة من خلال صداقة الرائد العراقي "مجبيل عبد الواحد"

إذا كانت القصة هي فن تألف الزمان بالمكان، وتناغم الواقعي بالمتخيل، وإنجاز ذلك كل في إطار من السرد والوصف والحوارات الساخنة حيناً، والساخرة حيناً آخر، فإن هذا كله يكاد ينسحب على ما أبدعه الأديب الكويتي القاص محمد الشارخ في مجموعته "عشر قصص"، والصادرة عن دار "ميراث" في القاهرة عام ٢٠٠٦/، والتي تمتد على أكثر من مئة وثمانين صفحة من القطع المتوسط.

السواد الذي يلف الكتاب متناغماً مع اللون الأحمر، يعطي إيحاً بنوع من الحزن العميق، والأسى الدفين في روح الكاتب، ولوحة الفلاف هدية من الأستاذة "منابر الشارخ".

كما نقرأ في الإهداء هذه العبارة اللافئة للنظر:

"إلى الناقد الأول، والمراجع الأخير زوجتي" موزني الصقير، وهذا الإهداء يوجع بالكثير من الألفة والحميمية بين المبدع وزوجته، ولعل ذلك يكون دافعاً قوياً على النجاح

إبنه بدلاً من ابنه الذي ضاع إلى غير رجعة.

إن الروح الوطنية هنا تمتزج بالروح الإنسانية، ويشرق الحب والعطف في قلب الأب والأم المضجعين على ولدهما السجين في العراق، ويقبلان بهذا الضى ليخلصاه من سجون الطاغية مؤكدين أن كل شاب بريء في زنازين الاحتلال هو ابن لهما، وإن كانت السجلات والبيانات العائلية تقول غير ذلك، والمذهل أن هذا الشاب واسمه "حمد حسن فلاح" عراقي الأصل من "الفاو" مات أهله جميعاً في الحرب، وألقي به في السجن هكذا بلا سبب..

أما قصة "فانا" فتتناول همماً قومياً لطالما ألم العرب بجرارح عميقة في قلوبهم، كحال مجازر الصهاينة من قبل "ديرياسين"، وكفر قاسم، و"صبرا وشاتيلا" ومجزرة "الحرم الإبراهيمي"...

"حانقاً صبحاً من نومه" نبيل أحمد" المعروف في المدرسة والحي وبين الأقارب بـ "توم كروز"، اليوم امتحان البكالوريا، ولم يستطع البارحة مراجعة مقرر الكيمياء كما يجب، نظراً لانقطاع الكهرباء.. لقد ماتت أخته نجلاء، وقتل أبوه وأمه ومعهم (١٢١) شهيداً في الغارة الوحشية التي شنّها الصهاينة على كنيسة الأمم المتحدة، ص، ٩١ والعميد "محسن" والذي كان يحب والدته (نبيل) طيلة حياته، وحتى بعد زواجها، يحاول أن يتبنى الابن ليرسله في بعثة إلى أوروبا لإتمام تعليمه..

له، وتردده على الجمعية وبيته ليأخذ ما يشاء من الطعام له ولجنوده، ولكن حدثين غيراً من موقف "حسن" الأول عندما أطلق الرائد "مجبيل" النار على مدير جمعية النهضة "عبد الوهاب المزني" لأنه رفض إنزال صورة الأمير، وتعليق صورة طاغية العراق مكانها، فسقط الشهيد مضرجاً بدمه، والثاني عندما قتل الرائد ذاته أحد جنوده البائسين، بحجة أنه تعود على طلب الطعام من الأسر الكويتية، وما عاد يأكل من أكل الجيش، ولكن السبب الحقيقي أن الرائد مجبيل أراد أن يبرهن لصديقه "حسن" أن قتل جندي واحد لا يؤثر في ممنوياتهم، وبالتالي فإن المقاومة الكويتية قضية خاسرة حتماً، وما المقاومة في نظره، إلا عبث صبية مراهقين.. وتكون المفاجئة الصاعقة حين يقبض عناصر الرائد مجبيل على مجموعة من الشباب الكويتيين بحجة المقاومة، ومن بينهم "حمد بن حسن"، ويتم ترحيلهم فوراً إلى "البصرة"، ويفقد الأب والأم صوابيهما، ويتأسف الرائد، ويحاول مساعدتهما برسالة لمدير سجن البصرة، ويسافر الوالدان تحت جنح الليل، وحرائق آبار النفط تملأ السماء، وفي سجن البصرة يُسلم الأب شاباً فيصبح بأمسى؛ هذا ليس ابني، فيرد الضابط هذا الفتى اسمه نفس الاسم الذي في الرسالة، إن أحببت خذ، وإن شئت أتركه وانصرف.. وينظر الفتى في وجه العم "حسن" نظرة استعطف فيأخذه ويعود به إلى الكويت، ليكون

جداً، والمتحلل، بكل أسف، من القيم الأخلاقية والاجتماعية؛ حيث الرجال يخونون زوجاتهم، والنساء يخنّ أزواجهن.. وحفلات التعارف والعشاء تكون عرض أزياء للجنسين.. وتعرض فيها عقود الماس بملايين الدولارات، وترتيب حفلات الخيانة والدعارة على أعلى المستويات، يخون بحرية وطائرات خاصة... إن "لولو" بطلة القصة تخون زوجها مع "بيير" الفرنسي على مدى ليلتين، وتطمئنهما صديقتها "سارة" "ولا يهلك الرجال يخونوننا أيضاً" وها هو المليونير "بشار" والعائد من أمريكا بعد عشر سنوات، يحاول أن يشتري "لولو" بأرخص الأثمان مقابل ليلة واحدة، لقد اتفقا على خمسة ملايين دولار، ولكن حين دس الشيك في صدرها وجده خمسة آلاف، فظنت أن هناك خطأ في الرقم، ولكنه يصارحها بكل صفاقة، بعد أن سقطت في فخ الخيانة وبيع كل ما لديها:

"في البلكونة قلت: له الشيك غلط" نظر إليّ باسماء، وسألني: لماذا غلط؟ قال وهو يمسك يدي: لا .. لا يوجد غلط.. كدت أموت غيظاً وهو ينظر في وجهي بصفاقة ووقاحة: أنت قلت خمسة ملايين، شدّ عليّ يدي باسماء، وقال بكل ثقة، ويدون تردد أو مجاملة أو ارتباك: لا بأس الليلة اتفقنا على المبدأ، وغداً نتاهم على الثمن".

الحفلة / ص ٤٣،

أما في قصة "وليمة إبراهيم منصور" فينقلنا القاص إلى عالم

في تفاصيل القصة الطويلة أحداث غرائبية، يغلب عليها الطابع الكابوسي والأحلام واللامنطق، وكسر قاعدة الزمان والمكان، وتداخل الواقعي/ بالحلم، ويغلب عليها الطابع الوجودي، حيث يكون الفرد وحيداً في مواجهة العالم ويؤسه وشقائه.. وتنتهي القصة حين يقدم "توم كروز" على قتل العميد داخل مديرية الأمن، لأنه أراد أن يبعده عن المقاومة، ويصر على إرساله في بعثة علمية خارج البلاد:

"يقترب أزيز الطائرات بدون طيار، وهي تقصف الدروب والطيور والزهور بالليزر والنابال.. هب واقفاً، وأخذ يجري عبر طرقات "حديقة الأندلس" عبر شارع الحرية" إلى وادي "المقاومة" ص، ١٠٩

## الروح الاجتماعية

### والإنسانية الناقدة

تتجلى روح الانتقاد الساخرة عند القاص محمد الشارخ، وهو يتناول في كل قصة من قصصه موضوعاً مغايراً تماماً عن الآخر، مغايراً في الزمان والمكان والأحداث والصراع، وهذا كله يدل على خصوصية مخيلة الكاتب، الذي ينقلك في قصصه عبر القارات الخمس في هذه المجموعة، وكأنه رحالة حقيقي، يقدم لنا عصارة تجاربه وأسفاره ورحلاته عبر العالم، ويقدم هذا كله بروح انتقادية مباشرة حيناً، ومبطنة حيناً آخر.

ففي قصة "الحفلة" يفضح القاص بشكل مباشر المجتمع الثري



آخر مغاير تماماً، إنه عالم القارة الإفريقية حيث يقوم بطل القصة وأسرته مع صديق عمره منذ الابتدائية "إبراهيم منصور" وأسرته بزيارة سياحية ريفية للتعرف على مجاهل غابات القارة السوداء. يباغتنا القاص بافتتاحية، غير متوقعة، مفاجئة جداً، فيقيض على القارئ منذ اللحظة الأولى: "أنت ماذا تعرف عن الأسد، حين تواجه عيناك عينيه، وتزحم رأثحته أنفك، متران أو ثلاثة يبعد عن سيارتك" ١٩ ص ٥٧

القصة في أحداثها طريفة وجميلة، وفي خاتمتها مرعبة ومفزعمة، وتصلح تماماً لتكون سيناريو لفيلم سينمائي يحبس الأنفاس، في طريق العودة للمخيم السياحي تعطلت سيارة الحبيب، والهاتف اللاسلكي تعطل بفعل الأمطار الغزيرة والغيوم والظلام الذي هبط فجأة، الدليل السياحي ركض باحثاً عن وسيلة نجاة، هالتهمه أسد الغابة على مرأى من الأسيرة الكويتية المرعوبة المحاصرة في سيارة الحبيب المكشوفة، والتي تواجه أسيرة من الأسود:

"وما إن أدركت مفتاح المحرك وظهر صوت الماكينة، حتى امتعضت الأشبال، وأملت علينا برؤوسها، وتعالى صراخنا، ولم تستطع يدي إدارة المحرك ثانية، مد أحد الأشبال الأفتاذ يده نحونا، كان وجهه أبله.. بدا واضحاً لنا اللسان الأحمر العريض، والجوف العميق، وصراخنا يزيد، والتعبير في وجهه لا يتغير..

مد يده ومخالبه، ودون زمجرة وبلا غشمرة أو مسخرة مد يده نحو "مشاري" وانتزعه من حضن أمه.. ونحن يا ولي" ١١ ص ٥٦

ولعل الزمان والمكان يكونان أكثر خصوصية وغنى في قصة "ديرة بطيخ"؛ حيث نقلنا القاص إلى عوالم مكانية جديدة، وهذه العوالم المتعددة يندر أن تجتمع في مجموعة قصصية واحدة، ومن هنا تأتي أهمية هذه المجموعة وتميز صاحبها، حتى إن المكان أو الفضاء القصصي هو البطل الأخير والأغنى في هذا العمل الأدبي المتميز، نحن الآن في بلاد القوقاز... لقد قرر إحسان "وزوجته" أمينة ترك بلاد الرمان/"أمريكا، والعودة إلى بلدهم "ديرة البطيخ"/ بلاد القوقاز... والقصة عميقة في مضمونها ودلالاتها الرمزية الاجتماعية والسياسية، بها هو "إحسان" أكبر مزارع عالمي للبطيخ المطور، ومزارعه تنتج بطيخاً حديثاً بأشكال هندسية: بطيخ مثلث بطعم الكرز، بطيخ مستطيل، بطعم بطيخ مثمن.. ويحدد يوم "عيد البطيخ" للدولة، ويوم عيد جلوس الرأس الأكبر في ديرة البطيخ، يفتح خطابه التاريخي بقوله: باسم عدالة البطيخ.. بدلاً

من باسم عدالة القانون" ص ٦٦  
إن هذا الكلام له دلالاته السياسية ورموزه الانتقادية الواضحة عند الكاتب العميق في فكره وثقافته، والواسع في تجربته الحياتية والإبداعية.

وربما من سوء حظه، أن صديقه في الدراسة في الجامعة الأمريكية ببيروت، الذي كان من قادة الحزب الاشتراكي، صار الآن وزيراً كبيراً في الحكومة الثورية، وما هو يدعو صديقه إلى اليمن قائلًا :

"تعال وسنعالج الموضوع" والبطل يتوقف في زيارته عند صديقه "محمد الشقاقي" في مدينة "تعز"، لقد سبق لهم أن كانوا زملاء الدراسة في بيروت؛ "كلنا تخرجنا من هناك.. صحفيون ومحامون وأطباء ومهندسون.. كلنا نريد تغيير هذا المجتمع الأسن، نريد قلب الأمور.. اجتثاث الطفيلان نتطلع لمجتمع الحرية والحب والعلوم، ودفن الاستبداد الشرقي إلى الأبد" ١٤٨، وكان على بطل القصة أن يسافر من "تعز" إلى "عدن" بالطائرة، وكان ذلك قبل أربعين عاماً، ويا لها من طائرة.. ويا لها من رحلة.. إنها طائرة صغيرة من نوع "داكوتا" والتي كانت مشهورة في الحرب العالمية الثانية. ويسخر القاص من موعيد الطيران، الساعة السابعة صباحاً.. ولهذا يجب عليك أن تصحو في الخامسة فجراً.. ويسخر من المطار القذر: "وصلت المطار حانقاً متضايقاً من كل شيء.. يا سلام على المطار كأنك داخل "قصر فرساي" ثكنة جيش من صفيح مضلع، لونه الداخلي أزرق غامق، والسقف بني غامق.. عبقرية ملون" ص ١٤، ويتابع القاص ببراعة سخريته في كل الاتجاهات: "موظف الطيران عيناه جاحظتان، فوق شارب كث وأسنان مصفرة من كثرة التدخين،

السخرية المريرة، والروح الساخرة لعل القصة الأميز والأهم هي المجموعة كلها هي قصة "يببسي"، وعلى الرغم من بساطة العنوان، كحال كثير من قصص الشارخ، إلا أن القصة تلعب ببراعة على الكثير من الأوراق الراحلة؛ فمنذ مطلع القصة يتوجه القاص إلى القارئ توجهاً خطيباً مباشراً، توجه الأديب الهادئ والواثق من نفسه: ليس في نيّتي أن أكتب مذكرات عن الجغرافيا والتاريخ، ولا أن أنتقد بلداً أو سياسة أو حكومة، فالمسائل لا تحتاج لتعداد، فقط أريد أن أكتب عن أحداث أغرب من الخيال" ١٤٩، وهذا الكلام يأخذ أهميته القصوى عند الكاتب/ محمد الشارخ فيطرز به لوحة الغلاف الأخيرة لمجموعته.

إن الكاتب الشارخ يراهن هنا على جملة من المغامرات الإبداعية، فهو يخاطب قارئه بمنتهى العفوية والبساطة، ويعزف على أوتار السخرية، فيظهر قاصاً ساخراً من الطراز الرفيع، وهذه السخرية ليست مجانية أو استهلاكية، بل هي سخرية موظفة عميقة في مراراتها، عميقة في مزج الخوف بالفكاهة، كما يصرح الكاتب ويعترف لنا، وخلاصة القصة أن البطل يسافر بأمر من والده من الكويت إلى "اليمن" ليتابع أحوال مصنع "اليببسي" في "عدن" بعد أن قامت الحكومة الاشتراكية بتأميمه وتأميم كافة المصانع التي يمتلكها السادة الأغنياء والأجانب. ولعل من حسن حظ بطل القصة،

القديم "أكثم اليربوعي"، فيفاجأ أنه كان من ضمن الوجبة الثانية!! لقد صدر الحكم بإعدامهم، وتم تنفيذ الحكم أول أمس.. لقد أخذ القادة "الشوار" ياكلون بعضهم بعضاً، والمحاكم الجماعية والإعدامات تنفذ دون محامي دفاع.. "وزير المعادن" صديق الجبار يسأل الضيف بنبرة تهكم وسخرية واضحة: "أنت من أصحاب اليببسي ولا تفهم .. دائماً لا تفهمون.. قل لنا بصراحة لماذا أتيت؟ أنت أتيت لمصنع اليببسي.. تظننا بهائم لا نفهم"؟ ص ١٥٩

وتستمر شخصية الكاتب مفتوحة على السخرية المرة والمريرة، فما هو الرصيف المؤدي إلى دار ضيافة الحكومة مملوء ببقايا سندويشات وورق كلينكس، وزجاجات بيببسي، وهناك كلاب قذرة ووسخة وهزيلة تملأ المكان، تتشمم ولا ترفع رأسها عن الأرض، و "أحمد الجبار كمداته يتكلم بتلك النبرة الحاسمة المترفعة، نبرة الحكام الكبار الذين يدعون الحكمة والرؤية، ومعرفة مصلحة الشعب بالإلهام الذي من الله به عليهم بالسيف والخنجر والدبابات والمخبرين" (ص ١٦١)

روح الأرواح أم مسك الختام لا بد لهذه الدراسة أن تنتهي، وإذا تركت الحبل على الغارب فإن شهيتي للكتابة عن المجموعة وفضاءاتها المكانية والزمانية الفنية والمدهشة، لما استطعت التوقف، أو للمة ما أكتب.

وياختصار شديد فإن القاص الكويتي المتميز جداً "محمد الفارح" يفتح شهية أي ناقد للنقد والدراسة،

وانتفاخ قات في خده الأيسر.. كان ينادي على الركاب بصوت نشاز يخدش الآذان" ص ١٤٥ إن القاص هنا رسم صورة كاريكاتورية رائعة جداً لهذا الموظف البائس، وتخدمه في ذلك مخيلة متوقدة "ولغة أدبية راقية.. وركاب الطائرة يتجهون نحو طائرتهم الفريدة من نوعها يحملون حوائجهم: بطانيات مستعملة، قفص دجاج، حزم قات، شئط قديمة ممزقة ومربوطة بجيلال.. الحقائق وحاجيات الركاب تصف على يمين الطائرة، والركاب عن يسارها.. يا ساتر وكأنها بوسطة في مطلع القرن العشرين!!

طائرة الداكوتا ترتجف دون عواصف، تحتضر دون سبب، وبابها يفتح والهواء يمصف بها... والراكب / بطل القصة وحده الذي يفرغ ويظن أن الطائرة آلية إلى السقوط والهلاك لا محالة، أما مضيف الطائرة، فهو هادئ جداً يشمل "البريموس" في قلب الطائرة ليصنع لهذا الضيف فنجان قهوة وليهدئ من روعه!! وأخيراً تصل الطائرة إلى "عدن" بسلام بعد رحلة كلها عذاب وقلق وترقب موت مفاجئ.. في المطار تستقبلهم أسراب كثيفة من الغريان السوداء، "وغراب البين" هذا نذير شؤم والعياذ بالله.. ولأن بطل القصة ضيف مهم على الحكومة يتسقبله في المطار شابان أنيقان، ويركبانه في سيارة زجاجها ضد الرصاص!! يسأل عن صديقه "الجبار" فيقولان له: مسافر مع رئيس الوزراء، فقد غدا الجبار" وزيراً للإعمار"، ويسأل عن صديقه

ينحت من صخر، هذا كله من أبرز  
معدات الروائي وأدواته الفنية.  
وإنني إذ أهمّ بقفل هذه الدراسة  
النقدية الموجزة أهنيئ الأسرة الأدبية  
في الكويت بهذا الاسم الإبداعي  
الناصع والجميل "محمد الشارخ"،  
راجياً من الله أن نشهد له ولادة  
أعمال أدبية جديدة، تساهم في  
تكريس اسمه الأدبي، وفي إبراز  
قدراته الفنية والإبداعية الهامة  
حقاً.

وهو حين يضع قدمه في وأحة  
القصة، فإنه يضعها في المكان  
المناسب لمواهبه الإبداعية، وإن كنت  
أرى الرجل مرشحاً قوياً لدخول  
عالم الرواية من بابها الواسع، فهو  
يمتلك مخيلة "خصبة" مخيلة لا  
أحلى ولا أجمل، وقدرة "فائقة" على  
السرد والوصف والاسترسال، ونبش  
صغائر الأمور، فلا تقوته فائتته..  
وهذا النفس السردي المسترسل،  
حيث يغرف صاحبه من بحر ولا

# جماليات السرد في رواية «الموت يمر من هنا»

بقلم : د. الرشيد بو شعير  
(الإمارات العربية المتحدة)

اللقاء  
مع  
الكتاب

# جماليات السرد في رواية «الموت يمر من هنا»

بقلم : د. الرشيد بوشعير

(الإمارات العربية المتحدة)

■ عبده خال يبني روايته بشخصيات تنظر إلى الأحداث من زوايا متفاوتة . . ومتناقضة ويرصد ظلالاً يراها الآخرون .

البناء في هذه الرواية لا يختلف كثيراً عن بناء المرويات التراثية العربية القديمة، من مثل «كيلة ودمنة» و «ألف ليلة وليلة» تحديداً. وإذا كانت النزعة الفرائضية تتراءى من خلال الحكايات والمواقف والشخصيات الأسطورية التي تستعصي على الحصر؛ من مثل حكاية الكلاب التي كانت تطارد الفتى «درويشاً» المعتوه في الحقول وتتخلى عنه عندما يقترب من مزار السيد «أبي قضبة»، وانفراج قبر الجدة «نوار» وخروجها منه، وما يروى عن موت «راعي القضبة» ونهوضه من قبره كذلك و «منعه مجموعة من الجن قدمت لتسكن هذا الوادي»، ودخوله في معركة حاسمة معهم حتى أبادهم عن آخرهم، وما يروى عن سكان «القلعة» الذين أودعوا سجونها المظلمة صفاراً «ويلغوا من العمر

تعد رواية «الموت يمر من هنا» باكورة أعمال عبده خال الروائية . من الروايات العربية التي حاولت أن تمتع من جماليات التراث السرد العربي، كرواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ، ورواية «طريق الحرير» لرجاء عالم، ورواية «ألف وعام من الحنين» لرشيد بوجدر، و «تجليات» جمال الفيضاني. إلا أن رواية «الموت يمر من هنا» تتميز عن هذه الأعمال من حيث كونها توازن بين جماليات السرد الأوربي وجماليات السرد التراثي العربي على نحو لافت للنظر، وهو ما سنفصل فيه القول على النحو الآتي:

## 1- جماليات السرد التراثي:

تتراءى جماليات السرد التراثي بهذه الرواية في النزعة الفرائضية وفي بناء الأحداث الخاصة؛ ذلك أن

الإرهاب وينسج حوله أساطير يحتمي بها من مناوئته على نحو ما كان يفعل «السوادي» تماماً.

إن العناصر المعجائبية أو السحرية في أعمال «ماركيز» غالباً ما تكون افتعلاً ساخراً لأحداث ومواقف خيالية تحاكي الأكاذيب الرسمية التي تخترعها السلطة السياسية من أجل حماية نظامها، وهو ما نراه في «الموت يمر من هنا» بجلاء لا يقبل الشك، والراجع أن عبده خال كان يجاري «ماركيز» في هذا الأسلوب من التوظيف.

أما ما يتصل ببناء الأحداث فإن عبده خال يفيد كثيراً من طبيعة البنية السردية المتشابكة في التراث السري العربي القديم، وخاصة بنية «كيلة ودمنة» وبنية «ألف ليلة وليلة». إن السرد في كتاب «كيلة ودمنة» يتشكل في نسق متشابك؛ فهناك قصة الإطار أو المقدمة السببية التي تستعرض الحوار الممتد بين الملك «دبشليم» والفيلسوف «بيديا»، وهناك قصة خرافية رئيسة يرويها «دبشليم» عادة على ألسنة الحيوانات تتفرع إلى قصص جزئية أخرى لا تنتهي إلا بنهاية الباب الذي يمد بمثابة الوعاء الذي يستقبل عصارة الحكمة أو المبرة المستخلصة من تلك القصص.

وهذه البنية السردية في «كيلة ودمنة» تماثل البنية السردية في كتاب «ألف ليلة وليلة»، بالرغم من الفرق بين طبيعة الشخصيات في هذين العملين، وبالرغم من الفرق بين وظائف القصة الإطار في كل منهما؛ ذلك أن حكايات كتاب «ألف

عبداً لا يعرفون في الحياة إلا تلك الظلمة، وعندما سنحت لهم فرصة الهرب تراجعوا أمام النور وعادوا إليها، وجثث السجناء التي كانت ترمى للكلاب بفناء «القلعة».

وما يروى عن أحد الحراس «الجبالية» الذي حاول إيقاف جنّي في إحدى الليالي «فمسخه كلباً له وير غزير» وظل يعيش في القلعة، ويتقلب في فئائها ليلاً «طالباً العفو»، وما يروى عن «السوادي» الإقطاعي الطاغية الذي سقط من رحم أمه «على رداء بنت سلطان الجن، وكانت على وشك أن تزف لعريسها، وحينما رأت هذا المولود استبشرت به، وأقسمت أمام الملأ بأنها ستكون أمّاً له، وعاهدت شعبها على طاعته، فعاهدوها»، وما يروى عن «السوادي» أيضاً من أنه «يحمل قلب ليمان، يلدغ القريب والبعيد».

فهما من شك في أن هذه المادة الغرائبية مستوحاة من التراث السري الشعبي، وخاصة من كتاب «ألف ليلة وليلة».

إلا أن الأمانة تقتضي الإشارة هنا إلى أن «عبده خال» في هذه الرواية لم يقتصر على الإفادة من مواصفات المادة السردية الغرائبية التراثية، وإنما أفاد بقدر كبير من أسلوب توظيف هذه المادة في أعمال بعض الكتاب الروائيين العالميين، وفي مقدمة هؤلاء «غابرييل غارسيا ماركيز»، وخاصة في روايته الموسومة بـ «خريف البطريق»، حيث نرى دكتاتوراً مستبدًا مجهول النسب (مثل السوادي في رواية عبده خال) يلجأ إلى أساليب

وهي قصة «الحكيم دويان والملك يونان» الذي يروي قصة أخرى، وهكذا دواليك.

وعندما سمع الجني كل هذه الحكايات المتوالدة تعجب واهتز طرئاً وصفح عن التاجر الموسر.

وقد جرت كل حكايات «ألف ليلة وليلة» على هذا السمت في بناء السرد وتعدد الرواة، وهو ما يطالعنا في رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال؛ هكل شخصية من شخصيات هذه الرواية تحمل قصتها في جمعيتها، وهو ما يجعل الأحداث متشابكة ومعقدة ومتوالدة، ولكنها في نهاية المطاف ترتبط بالسوداي الإقطاعي الظالم وقرية «السوداء» الفقيرة السلبية المعزولة التي تعاني من قهر السوداي واكتساح الطوفان والقحط والجوع.

وهذه القصص لا تتعدد بتعدد الرواة من أمثال «دويش» و«الجددة نوار» و«صالحه» و«عبده راجح» وغيرهم، بل تتعدد وتتوالد داخل كل قصة تروي.

إن «شبرين» - على سبيل المثال - يسرد قصته كما يسرد أطرافاً من مأساة والده «زليقي» وما كان من سمل عينه بيد السوداي، كما أن والدة «شبرين» تروي بنفسها أطرافاً من سيرتها وأطرافاً من سيرة «زينة» ابنة عم «شبرين» وما كان من اعتداء «ولي» عليها، كما أن «مريم» عشيقة «السوداي» المتمنعة تسرد قصتها وتروي ما كانت تسمع عنه من الخرافات التي يصدقها السذج من الناس، و«عبده راجح» يروي للسجناء قصته في مواجهة

ليلة وليلة» تتفرع وتتوالد كثيراً إلى درجة الانفصالات، ويكفي في هذه العجالة أن تتمثل بقصة التاجر الموسر التي تمخضت عن حكايات فرعية كثيرة.

ومؤدى هذه القصة أن تاجراً ثرياً أراد أن يستريح من وعشاء السفر في بستان وأخذ يأكل ثمراً ويرمي النوى يميناً وشمالاً، ثم قام فتوضاً وصلّى، فلما سلم فوجئ بشيخ جني «رجلاه في التراب ورأسه في السحاب» وفي يده سيف مشهور يريد أن يهوي به على ذلك التاجر متهماً إياه بقتل ولده بنواة التمر، فما كان من التاجر إلا أن أخذ يتوسل إليه كي يمهله سنة حتى يعثق عبده ويوزع أمواله ويودع أهله ثم يعود إليه كي يأخذ بشاره، وبعد لأي يقتنع الجني فيمهله.

وفي التاجر بوعده ويعود إلى البستان كي ينفذ فيه حكم الجني، ويأخذ في البكاء حتى يلفت نظر شيخ وقور كان يصطحب غزالة، وعندما يقف ذلك الشيخ على قصته يمجب بوفائه، ويقدم شيخ ثان مع كلبتين فيسلم ويجلس، ثم يقدم شيخ ثالث فيجلس هو الآخر، ويحاول هؤلاء الشيوخ أن يواسوا التاجر ريثما يأتي الجني فيروي له الشيخ الأول قصته مع الغزالة، ويروي له الشيخ الثاني قصته مع الكلبتين، ويروي له الشيخ الثالث قصة الصيد والعفريت التي ذاع صيتها في الآداب العالمية.

وبعض هذه القصص التي رواها الشيوخ الثلاثة تتوالد وتتفرع بدورها، على نحو ما تفرعت قصة الصيد والعفريت إلى قصة أخرى،





والذي أعلمه جيداً أن الحب يأتي بعد دمار كبير، فلأحدث هذا الدمار علها تريحي، وتدنو قليلاً.

وبالرغم من أن هذا التسويغ المتفرد لا يناسب طبيعة «السوادي» الطاغية أكثر مما يناسب مثقفاً معقداً أحرقت كل سفته، فإنه يظل تسويغاً مقنعاً في عالم الرواية بوصفه يشكل صوتاً متميزاً يعبر عن دوافعه السيكلوجية المتجذرة في أعماق غياهب النفس البشرية.

وقد حرص عبده خال في هذه الرواية الثرية على رواية الأحداث من وجهات نظر متعددة تكشف عن خبايا تلك الأحداث وترصد ظلالها التي لا يراها الآخرون، وهو ما يتراءى في حادثة غرق «عبد الله الشاقي» التي تروى بلسانه ولسان صديقه «درويش»، كما يتراءى في حادثة تحرش «السوادي» بـ «مريم» ووقوعه في غرامها؛ فالسوادي يروي الحادثة على النحو الآتي:

«راقت خاطري، فوجهت ركبي صوبها غير عابئ بما تخلفه أقدام الخيل من ضرر بالحقول، وحين رأت السنابل تتساقط، حملت منجلها، وركضت لتوقف خيلي ورجالي، فاستقبلتها قافزاً من على فرسي، ومددت يدي لقطفها، فتناولتني بمنجلها ليبدأ الدم بالهطول. منذ تلك الحادثة ودمي يسيل، ولم يتوقف بعد.. هذه الثمرة أخرجتني من جبروتي ما تبقى من الدهر، كنت أظن أنه لا يفصلني عنها إلا مسافة مد أناملني لقطف ثولتها، وتصبح نقة قطن أنظف بها أذني كلما اتسخت، فاستعصت واستقرت جمرة في الصدر».

من أجل خدمة مصالحه ومصالح «السوادي» وأعوانه، فإن «درويشاً» ينظر إلى الشرع نظرة فلسفية تتجاوز القشور وتتمسك بالجواهر واللب، خلافاً للفجر (النمالية) الذين يستهترون بكل القيم من أجل الحصول على ما يسد الرمق، وإذا كان السوادي الجشع يرتكب الجرائم البشعة من أجل الاستيلاء على الأرض وتأكيد سلطوته وجبروته فإن «عبد الله الشاقي» يحاول أن يتحداه ويحمي أهل «دير بني مشموف» السليبين من أذاه.

وكل صوت من هذه الأصوات المختلفة يدافع عن وجهة نظره ويحرص على تميزه وتسويغ نبراته، بما في ذلك صوت السوادي الذي كان مغالياً في نشازه.

إن «السوادي» المتجرف الظالم الذي يتعهد الآخرون على الانصياع لأوامره والاستجابة لنزواته يسوغ سجن «مريم» التي رفضته تسويغاً منسجماً مع منطقته:

«ولم يعد أمامي إلا التوغل في جرح من أحب.. أن آله وأن أظلم داخل قلبه وذاكرته.. أن تكون خارج الحب فانت ميت.. نعم أنت ميت.. ماذا يعني أن تكون حجراً مثلاً، لا أحد يميل إليك، ولا أحد يفضلك، هنكذا مخلوق من المخلوقات لا دور له إلا أن يقع في بصرك فتلقيه بلا اكتراث، إذا الخير كله أن تكون محبوباً أو عدواً.. وإذا لم يحبني من أحببت فلا بأس من البقاء بداخله عدواً، كشبح مرعب يفيض بالبشاعة، بالخسة، بأي شيء، فهناك كلمات كثيرة ترددها، ولا نعي ما تعنيه..

هكذا يروي «السوادي» عن هذه الحادثة التي كانت مثل حصاة ترمى في بركة حياته الأسنة، أما «مريم» فإنها ترويها من وجهة نظرها على النحو الآتي:

«وبينما كنت منهمكة في جمع أعواد وجذوع متناثرة من بين أشجار الأثل، والسدر، والنيم، إذا بمجموعة من الخيالة يتقدمون نحوي.. كان في مقدمتهم رجل يمتطي فرساً شهياً، أدعج العينين، مديد القامة، ضخم الجثة، قاسي القسما، عنيد الجبهة، حاد الصوت، عبثي المزاج، ذو أنف طاغية.. وكانت عيناه تبتان خليطاً من الرهبة والنفور والهيبه والرتاء.. ترجل عن فرسه، واقترب مني فانتقبت بغماري، ليستحلفني أن أميط اللثام، فأغلظت له القول، فاحترقت بشرته البهضاء بحمار فاقع وطفرت عروقه، وظلت عيناه تدوران في وجوه مراقبيه - الصامتين كالموت - بقسوة، فجأة قذف بضحكة صاخبة، وتقدم نازعاً لثامى، وقهقهته تعريد في الفضاء، وطوى لثامى وهو يلمظ متلذذاً..»

إن الحادثة الواحدة في هذه الرواية قد تروى من قبل عدد من الرواة ولكن كل واحد منهم يتبناها بطريقته الخاصة ويضفي عليها مسحة متميزة أو يصف بعض التفاصيل التي لم يلتفت إليها الرواة الآخرون.

ذلك هو أسلوب تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر، وهو الأسلوب البنائي الذي سبق لنا قد كبير مثل «ميكائيل باختين» أن اكتشفه في أعمال «دستوفسكي».

هذا عن تعدد الأصوات، أما عن أساليب السرد المعاصرة فإنها تتراءى في تقنية تيار الوعي التي راجت في السرد الأوروبي المعاصر، وخاصة في أعمال كتاب الرواية الجديدة، من أمثال «جويس» و «بروست»؛ إذ أن عبده خال يوظفها في كثير من المواقف بهذه الرواية، ويكفي في هذه المجالة أن نتمثل بلجؤه إلى هذا الأسلوب في موقف تأليب السوادي لدرويش على «خميسية» التي كانت تعرف بعض الأسرار المتصلة بوالديه المجهولين.

إن درويشاً الذي كان يتساءل بحرقة عن هويته وعن والديه المجهولين يحس أن «خميسية» تخفي عنه بعض الحقائق التي تشفي غليله، ولكنها تناور وتسخر وتلمع ولا تصرح، وهو ما يجعله يصب عليها جام غضبه ولعناته فينتهز السوادي الفرصة كي يؤلب عليها:

« - كان لا بد لك أن تقتص منها لأنها سخرت منك.

لأنها سخرت منك. - ١٠٠٠ عجباً إنه يناصرني ضد تلك الشمطاء).

- إذا سألوك قل نعم.  
- !!! (هل جن هذا الثور).  
- لن يصيبك أي شيء هأنت قد رفع عنك القلم شرعاً.

- !!! (لعنة الله على أبيك... عمّ تتحدث.. يا الله هل أصيب الرجل بلوثة... قسما لو حدث هذا، لأنحرن هذا العجل الذي يتقدم البقر، وأنا أرقص، فساعتها لن أجد من يلومني أو يحاسبني على دلق دمه).

وكما نرى فإن عبده خال لم يكن يتصنع استخدام هذه التقنية في

يختلف باختلاف الأصوات بغض النظر عن تفاوت مستويات المعبرين عنها.

ومن هذه الهنات أيضاً أن بعض الشخصيات الروائية تصف تجارب مستحيلة، كوصف «موتان» لتجربة الاحتضار، ووصف «عبد الله الشاقي» لتجربة الغرق؛ فكيف يمكن وصف تجربة الموت بلسان الميت؟

وأياً ما يكون الأمر، فالذي نخلص إليه أن عبده خال في رائحته الموسومة بـ «الموت يمر من هنا» يفيد من أساليب الرواية الأوروبية المعاصرة في انسجام وتناغم واكتلاف، وبالتالي فإنه استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة في هذا العمل المتميز.

هذا الموقف الروائي؛ ذلك أن «درويشاً» الذي كان مضطراً أن يعمل في حظائر السوادي ويحرس حقوله ما كان يستطيع أن يصارحه برأيه فيه، ولذلك كان يلجأ إلى أسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي للتعبير عما يجيش بخاطره دون تصريح.

وإذا كان عبده خال قد استطاع في هذه الرواية أن يتمثل أساليب السرد التراثي العربي وأساليب السرد الروائي الأوروبي بدراية واقتدار، فإنه لم يستطع أن يتجنب بعض الهنات في توظيف بنية تعدد الأصوات أو تعدد وجهات النظر.

ومن هذه الهنات أن عبده خال كان يستخدم أسلوباً لغوياً واحداً لا

# هوامش على "سلام أبيض"

بقلم: د. محمود العشيري  
(قطر)

الكتاب

# هوامش على "سلاح أبيض"

بقلم: د. محمود العشيري

(قطر)

■ وفاء خازندار تكتب حصاها الفني مع الحياة  
عبر تجارب ذاتية وتأملات للوجود .

العنف والقهر والسلطة، أداة البطش. فهل يستطيع البياض أن يلغي عنف السلاح حتى مع الوصفية التي تفرمه، أم أن البياض هنا يخالل العرف العام ليتواطأ مع السلاح، مع السلطة، ليذبح.

يأتي السلاح الأبيض في نص "طفولة" استعارة مباشرة عن (القلب)، الذي يصاد به العدو. القلب محظور، لأنه مليء بكل هذه الحيات، وكل تلك الرؤى. وهنا يستبدل النص الفن؛ الكلمة أو اللوحة بالسلاح.

عبر هذا العنوان الرائق الذي ينحرف بهذه الاستعارة (سلاح أبيض) عن مجانيته إلى القلب، يعود به إلى أوصاف الطهر والنقاء به، في الوقت الذي يزرعه في قلب القوة.

إن السلاح الأبيض سلاح غير المدججين، غير محترفي القتل والإبادة. أخذت "وفاء" السلاح (الأبيض)، وتركت لهم السلاح (الأسود) - إن جاز التعبير - والقتل (الأحمر)!

صدر لـ "وفاء خازندار" ديوانها النثري الأول "سلاح أبيض" وفيه تجمع بين بنيتين إحداهما أدبية والأخرى تشكيلية، تقدم من خلال كل منها ومن خلال تجاورهما معاً وتجادلهما أحياناً تمثيلاتاً للغة التشكيلية البصرية للعالم، الذي تعيد إنتاجه رمزياً بالحرف واللون والتشكيل.

ولعل جانباً كبيراً من هوية نصوصها الأدبية والبصرية راجع إلى حسن جمالي واحد، عنه تصدر لوحاتها وكذا كتاباتها، بما لا يعني بالطبع أن تكون إحداهما صورة للأخرى أو ترجمة أولى لها، فلكل فن أدائياته في ظل نوعه، ولكننا بصدد رؤية متسقة تتجسد بنياتها على أنحاء في الكتابة والرسم، وعليها أن تحدد داخل كل نوع شبكة تقاطعاتها واختلافاتها.

وأول ما يلتفت النظر تلك المفارقة التي يبني عليها تركيب العنوان: "سلاح أبيض" حيث المفارقة بين "البياض" و"السلاح" إذا شئنا به

تسلبنا وجودنا الكامل أمام النص، كما تسلب النص ذاته هذا الوجود. وما النصوص البيضاء والكتابة البيضاء إلا محاولة لخلخلة هذه القواعد.

واللافت أن المعجم يقول: كلام أبيض: مشروح. وليس كل مشروح بسيط مفهوم، محاط تماماً بمعانيه ومقاصده، فالنص المحتاج إلى شرح نص مُحَيَّر، مُغْوٍ يبيد وضوحه وانكشافه، ولكنه ينطوي على الإرباك والمخاطرة.

وهنا أيضاً تسعفنا المادة المعجمية، حيث "البضاء": الداهية. و"البضاء" أيضاً: حباله الصائدا فهل نسج الديوان حباله القارئ.

\* \* \*

"سلاح أبيض" فيما يبدو هو حصاد نضال "وفاء خازندار" الفني مع الحياة عبر تجاربها الذاتية، وتأملاتها للوجود والتحويلات والوطن.

فنص "عصفور" الذي يتصدر الديوان يقدم الذات فريسة للحيرة والتضارب، فتقف عند نقاط تقاطع عدد من الثنائيات: (الصمت- التفريد)، (الدنو- البعد)، (الفرح- الحزن). وليس ثمة خطوط مستقيمة تصل بين أطراف هذه المزدوجات بضرية لازم؛ فإذا كانت العلاقة الخارجية بين الأحداث يمكن للذات اكتشافها (الدنو- الصمت)، (الابتعاد- التفريد)، فإن تأويل الآخر الذي قد يكون الحبيب أو القدر أو المجهول، أو ربما كل ما في اليد- يظل هو العضل. إن ما

هذا (السلاح الأبيض)، فماذا عن (النصوص البيضاء) في العنوان الفرعي: "واحد وعشرون نصاً أبيض". يحق لنا أن نشأمل الوصف في إطار اصطلاحات النقد ومفهوم الكتابة البيضاء، أو الكتابة في الدرجة الصفر، كما يحق لنا أن نُفَعِّل موسوعتنا اللغوية، ورصيد الكلمة المعجمي في ثقافتنا، بالإضافة- بالطبع- إلى ما نفترض أن "وفاء خازندار" أرادت أن تحققه وصَبَّتْ إليه.

الأبيض: ضد الأسود. تلك ليست مجرد بديهية؛ لقد جاء الكتاب في أقسام ثلاثة: النصوص بالعربية، والنصوص مترجمة إلى الإنجليزية، وبينهما لوحاتها الملونة، ولم يرافق النصوص سوى لوحات بالأسود (أو طُبعت بالأبيض والأسود)، ليظل السجال في النصوص واللوحات بين اللونين، على ما لكل من دلالة: كتابة بيضاء كتبت بالأسود تهتك سواد بياض الصفحة، ولوحات بيضاء أيضاً رسمت بالأسود، تهتك سواد بياض الصفحة المقابلة. حتى هذه اللوحات الملونة انحصرت بين لوحات بالأبيض والأسود أيضاً.

الأبيض ضد الأسود، والبياض: نقاء العَرَض، والنصوص البيضاء حينئذ نصوص صافية، تتخللنا منسرية في الأعماق. نصوص تريد خالية من الإرغامات والإقسر والواحدة والتحديد، منفتحة على التعدد والاختلاف. نصوص تتمناها ضد السلطة، تلك الجُرْثومة العالقة بأليات القراءة، والتي تقرأ دوماً وفق نظام وقواعد وتصنيفات إجبارية،

كَبُرَ السُّؤَالُ وفارق حدود الرأس الصغيرة، كما كبرت العلامة وفارقت حدود النقطة الصغيرة أيضاً، ولم يَبْقَ بينهما سوى هذه العلاقة الواهنة، التي لا هي اتصال تشد به النقطة العلامة إليها ولا هي انفصالٌ يحررها منها، أو بالأحرى يحرر الرأس من أسئلته، إنه انفصال الاتصال واتصال الانفصال. والسؤال الذي خرج من الصغيرة يبتلعها لتدور في تعرجات كل من الفكر والعلامة التشكيلية، الحافلة بانحناءاتها اللينة والثقافتها اللساء، التضافات العقل وطرائق التفكير، (تدور بأفلاكها)، و(تتكوم بالمنحى). ولعل متاهة الأسئلة لا تَتَصَوَّرُ بعيدياً عن هذه (الانحناءات، والدوائر، والأفلاك...)، متاهة تتحول معها الطفلة إلى جنين يتكور في بطن علامة الاستفهام، وهنا نعود ثانية أو ثالثة إلى التشكيل الخطي للعلامة؛ لتتقلب العلاقة بين العلامة والطفلة التي كانت مصدراً لها: "خرجت من رأسها"، علاقة الأصل بالفرع، لتصبح العلامة أمّاً حاضناً لطفلتها التي أضحت جنيناً يفلسه السؤال. وبهذا تتسع رمزية العلاقة إلى حدود أوسع تتخطى بها حدود الاحتواء والرعاية والاحتضان والنمو إلى علاقة الوجود ذاتها. فكما ترْتَبِن حياة الجنين بحياة الأم ترْتَبِن علاقة الإنسان، علاقة الذات بالسؤال. وإن كان رحم السؤال "جداراً من الوجود" كما يقول النص، فإن ذلك هو الضامن الوحيد لاستمرار الحياة، حيث السؤال محايث الوجود، تماماً كما كانت

بمنحنا إياه المنطق غير كافٍ لسبر أعماق الآخر في آخريته، التي تظل قراراً لا تحيط به.

هذا التساؤل الذي يشتجر في نص "عصفور" يمتد ليصير هو ذاته موضوع النص التالي له، والذي يستمض عن الحرف في كتابة عنوانه يرسم علامة الاستفهام:

9

"علامة استفهام نبتت على رأس

طفلة

تنمو ... دونها

تفرس أنياب جنودها

لم تعد الصغيرة تحتل

دارت بأفلاكها

كجنين

التصقت بجدار الوجود

تكومت بالمنحى

خافت أن تمد قدميها

فتلامس النقطة

نبتت أخرى تبحثُ

عن ...

عنق ... أكوثر

انتعاشاً". (ص ١٤)

وليست هذه الاستعاضة اعتباطاً؛ إذ يرحل النص في تأمل معنى الاستفهام عبر تأمل تشكيليّة العلامة، التي تثبت على رأس طفلة، حيث العقل الحر المفكر لطفولة الذات، وكلما نمت العلامة دونها، يَكْبُرُ السؤال، ويهن الجسد، هي مطابقة بين تجسيد الصورة وتشكيليّة العلامة، التي تبدو خارجة من نقطة صغيرة.



حركة الذات محايثة لحركة العلامة، وكانت العلامة محايثة للذات.

وعلى نحو آخر تبدو مفارقة المعرفة في النص، أو النمو مع السؤال؛ فعلى حين بدأت الذات سؤالها منذ زمن قصي، حيث الطفولة، إلا أنها نمت به حتى عادت جنيهاً، وكان المعرفة تعود بالذات إلى أصلاتها وبكارتها الأولى، حيث الفطرة والطبيعة والحدوس الأصلية.

وكما لا تتوقف سيرورة الحياة لا يتوقف السؤال، بل هو ما يُمسك بالمبادرة؛ فتتوالد الأسئلة، إذ تبحث علامات الاستفهام عن رؤوس أخرى، صغيرة أيضاً، تثبت منها، وكأنها لا تترصد بانتقاء الأصفار إلا بحثاً عن رؤوس أكثر اعتاقاً، حيث تحزن الأسئلة فضاءات أكثر رحابة وخصوبة.

ويقدم نص "النرد" مفارقة وعين؛ وعي الطفلة الصغيرة وعي الذات الناضجة لزاء شيء واحد، هو نفسه حافل بالمفارقة: "لعبة السلم واللعبان":

"وأنا صغيرة

تعلقت بنرد

أرجة بأنا ملي الغضة

والقي به حيث عالمي

يخلق،

حيث النجوم

أو يعود بي،

حيث بدأت

يتحكم بمساري

سُلم ولعبان!

تراكمت السنون

كبرت اللعبة دوتي...

نخرت عظام السلم

تسلل إليه اللعبان

...

لم أجرؤ على

لقاء النرد

وصعود السلم.

اللعبة تجسّد للقدر المحتوم فيما بين الارتقاء الذي قد يبدو مفاجئاً والسقوط المروع، النجاة والفوز أو السقوط والألم. ومع الطفولة كان التعلق بالنرد، التعلق بالقدر اللائط بالحوادث صغيرة وكبيرها. كانت هذه الثقة والطمأنينة، والتعلق بأهداب الأمل، كان البشر الطفولي باللعبة حيث "الأنامل عُضة" و"العالم يخلق". ولكن لا يسلس العالم على هذا النحو، مع الذات في نضجها؛ فتتداح الحدود بين ما هو حقيقي وما هو تخييلي أو افتراضي؛ فاللعبة الوهمية (السلم واللعبان)، تنافس الواقعي والحقيقي وتختلط به، وتصبح الذات التي لا تزال على برأتها، مع وعيها ببشاعة التحول وفداحتة- بين خيارَي السلم أو اللعبان، علماً بأن السلم أصبح وأهناً، وتسلل إليه اللعبان فلم يعد أحدهما بمعزل عن الآخر، ليتضفر النجاح بالفشل، كما تتضفر النجاة بالسقوط، وتظل الذات على حنينها لبراءة لعبتها، واهتقادها لشجاعة طفولتها الباذخة.

وَتَحْلُدُ "الذات" هي نص "لماذا...؟"  
إلى المدى الدافق، لا تلوي إلا على  
الغياب والسفر عبر ثلاثة (الذات-  
الآخر/الطائر- البحر) على الرغم من  
أن الألم يُشَدُّها إلى الأرض:  
"الوجع ذاته واجهه" هي  
المقيمة". (ص ٦٤)

والوجع: المرض المؤلم، وتعلمه أكثر  
ارتباطاً من الألم مثلاً بلوعة القلب  
ومرضه:

- "رقت وشفني وجعٌ بقلبي  
نزيب أو أميمة أو رُعوم"

(إبراهيم بن هرمة)  
- "وإن جَزَعْتُمْ فَرْزَهُ لَا يَقُومُ لَهُ  
فيض الدموع ولا يشفى له وجع"  
(ابن دراج القسطلي)  
- "وَشَفَّ فَرْؤُهُ وَجَعٌ شَدِيدٌ"  
(الأعشى)

إن الذات تتبدل عبر استعارة  
تُجَسِّمُ ما هو مُحَسَّدٌ، فتحيلُ الوجعَ  
أو الهيئة (واجهة) عبر رؤية تشبيئية  
تتمش الحياة والتجدد لصالح  
الجمود والتبدل. وتبدو المسافة  
واسعة بين الذات في وعيها الكامل،  
وحلمها الندي بالآخر العاجز عن  
الإحساس بالآنا، عاجز عن الحدس  
بالموقف والتبصر به على الرغم من  
العيش في القلب منه. إذ "يتأمل"  
لكنه مع هذا "لا يرى شيئاً" واضحاً  
لجميع ربما لمعجز أصابه، أو لأن  
الأشياء- كل الأشياء- أصبحت  
تحدث دون أن تعطى معناها  
الحقيقي. وفي اللحظة التي تكتشف  
فيها الذات موت الآخر، تكتشف  
موتها أيضاً:

"قرب يدي

تحسست جثةً باردةً

... بل جثتين" (ص ٦٦)

فهي إحدى هاتين الجثتين .  
وفي أفق البحر نطالع: (الموج-  
الانتظار- الطحالب- السفن-  
الريح- الموج- العواصف)، نطالع  
حياة صاخبة من اشتجار: (الوهم-  
الانتظار- الضلال- القسوة-  
الإقصاء- الأمل- الرغبة-  
النسيان...).

"وحيدةً تماماً انتظر الموج

نبئت الطحالب بين أصابعي  
وتراكم الوهم فوق سفني  
الجانحة

كل ريح هائلة تصصف وتقيم  
ولائها

رفضتني السماء والأرض  
فغدوتُ حصان بحرٍ متشبهاً  
ببقايا حلم  
أبحرتُ فيك

ونسيت أن أعد الموج ... ولم أتبع  
النجوم" (ص ٦٥)

بالإضافة إلى أن نباتُ الطحالب  
بين أصابعها يُكني عن طول  
الانتظار- تستحضر الصورة هذا  
الطابع الزلقي للطحالب شأن كل  
أحلام الذات التي تنقلت منها، وشأن  
الآخر الذي ينزلق هادئاً وممعناً في  
القسوة. كذلك تقوُّض الصورة كل  
دلالة على الإثمار والتجدد؛ حيث كل  
نبات "طحلب"، وكل سفينة "جانحة"،

وكل ربح "هائمة"، وكل حصان  
متشبه بهم "بيقايًا حلم"، وكل  
إبحار "متاهة"؛ لقد أبحرت الذات  
ولم تتبع النجوم.

\* \* \*

وتمثل "الطفولة" - التي رأينا  
بعض جوانبها - مع "الوطن" في  
"سلاح أبيض" مفتاحي البنية  
الموضوعية للكثير من النصوص،  
ويتقربان عبر جل نصوصه فضلاً  
عن اشتغالهما معاً في نصوص عدة،  
ولفهما نجد "الوطن" - خاصة - بمعزل  
عن الطفولة.

فبعد أن أحالنا "سلاح أبيض"  
على الذات في فراغها المؤلم مع  
وحشتها وافتقاداتها في نصوص:  
"النرد"، "...."، "أحقاد غضة"، صبي  
الأسطورة، "ماذا". وأحالنا على  
الذات في اشتجارها مع الذات أو  
مع ذكرياتها عبر نصوص مثل "حفل  
تتويج"، "نعاود طفولتنا" - يأتي الوطن  
ليحتل مساحةً واسعة عبر نصوص  
مثل "بقية الحكاية"، "فلسطين وجه"  
القمر، "شجرة ممتقة". وكما نرى  
الطفولة عبر نصوص مثل: "؟"،  
"النرد"، "نعاود طفولتنا"، نرى أيضاً  
تجادلها مع الوطن عبر نصوص  
"طفولة"، "جدي وشجرة الزيتون"، إن  
الوطن الذي تئن روحها في شتاته  
يلاحقها من نص لآخر، وكثيراً ما  
تلوح صورته متجسدة من خلال رمزه  
الأكبر: شجرة الزيتون الخالدة، التي  
تمثل في لاوعي الجماعة المركز  
المحوري للكون الذي هو الأرض  
والوطن، هي النقطة التي صاغت

حولها دائرة من التراب المقدس،  
منغرسه في قلب الوجود، تربط  
الأرض بالسما، وتصوغ جغرافية  
الوطن المقدسة.

أرض الوطن تراهيه وأهله، ومن  
هنا تماهي بين جدّها وشجرة  
الزيتون:

"جدي وشجرة الزيتون  
لا فرق"

(ص ٣٤)

فالخلود ليس فقط ذاكرة الرمال  
والحدود والتراب، إنه ذاكرة الإنسان  
والمقاومة. والنص يجعل من كل من  
شجرة الزيتون والجد حافظاً مؤثقة  
للمقاومة، للعصافير التي تسجل  
تاريخها بدمها:

"... عصفور

يقفز

يملاً الأوراق

بالحكايا والصُخب"

(ص ٣٤)

وشجرة الزيتون الشاهدة على  
استشهاد الأطفال

"يرهبها السقوط

الفض"

(ص ٣٤)

لكنها أبداً لا تسقط أو تخور، إذ  
تتلف بجذورها" كما يقول النص.  
ففي صورة إنسانية رائقة تأخذ  
الجذور مقام الجذوع وتستحيل أياها  
للمقاومة والثبات. فتتحرك وتدافع،  
وانطلاقاً من وقار الشجرة  
وديموميتها يكتفي النص بما يشبه  
الدفاع الملبّي، لتظل ثابتة لا تريم.  
تبدو "وفاء خازندار" كذلك  
شديدة الارتباط بالمكان/الوطن الذي  
يتفطت دوماً، وكأن ثمة لحظة على  
الدوام تفصلها عنه. لعله هو "بستان

الآخر: (يداعب- يسترد- يحتج- يفور- يوقعنا)، فتتراكم الأفعال والجمل القصيرة بانتقالاتها السريعة عبر هذا الحيز المحدود في ذلك النص القصير. ومفردات الصورة نفسها في القلب من حقل البراءة والمشاعر المتأججة: "عزف المد- دفاء الأصداق- بناء القلاع والأحلام". فالذات كما تستتر بالقلاع تستتر بـ"الحلم"، الذي يقوضه البحر فعلياً على الشاطئ عبر تقويضه لقلاع الرمل، لكن دون أن يقوضه رمزياً لدى الذات التي تعيد بناءه، إنه درس البحر الذي يعلمها إياه، فكل حلم قابل لأن يُجَهَّض. ولحظة أن يداعبها البحر يهدم أحلامها/قلاعها الصغيرة، يبني معها أحلام المستقبل، أو بمباراة أخرى يمنحها القدرة على الصمود وإعادة المحاولة.

وهذا البحر المرح الحنون هو ما تلجأ إليه الذات في "حفل تتويج" بعيداً عن العالم، حيث كل شيء متحول لاستعراض- بحثاً عن الوجود الحقيقي خلف الوجوه المخاتلة للمعالم لكن بدلاً من أن تلتسحها نسمات الشاطئ، تلتسحها الحقيقة المزيفة بوجهها النازف، فتعود ثانية لهذا الضجيج حيث كل شيء عبث، ووهم، واستعراض.

\*وفاء خازندار: "سلاح أبيض"؛  
واحد وعشرون نصاً أبيض. مركز الحضارة العربية القاهرة ٢٠٠٥م.

جبارها" في النص الذي يحمل العنوان: "(.....)"، حيث أغصانه تظلل الروح. وحيث هذا السباق المحموم؛ سباق الزمان في المكان، ووقوف الذات فريسة الفجر الذي يبتعد، والمساء الذي يدهمها، وكلاهما يسلمها للشتات والضياع والمتاهة والانقطاع.

ولوتيفة البحر أيضاً حضورها القوي في نصوص "سلاح أبيض" على ما نجد في "حفل تتويج"، و"أحقاد غضة"، و"لماذا"، و"نعاود طفولتنا" الذي جاء بمثابة فرح مع البحر:

"على الشاطئ  
نستمع لعزف المد  
نبعثر دفاء الأصداق  
نبني القلاع والأحلام  
يداعبنا الموج  
يمد راحتيه  
يسترد رماله  
نعاود..  
يحتج..  
يفور..  
يوقعنا وأحلامنا  
و..

نعاود طفولتنا" (ص ٢٨)  
ويضحي النص شركة لهذا التفاعل بينه وبين الذات: (نستمع- نبعثر- نبني- نعاود)، وعلى الجانب

# قراءة في قصص "الدرجات"

بقلم: منتصر القفاش  
(مصر)



# قراءة في قصص "الدرجات"

بقلم: منتصر القفاش

(مصر)

هي التيمة الأساسية في الكتاب وكل قصة تحكي تجربة الراوية مع هذه الهوية، وما تحاول فعله لمواجهةها أو تجاوزها لكن محاولاتها لا تتحقق فعلياً إلا في الحلم مما يوسع من الهوية التي تفصل بين رغبتها أو أحلامها والواقع اليومي الذي تميشه، وما يلفت الانتباه ويمثل في رأيي أهم سمة في كتابة جميلة عمارة في هذه المجموعة، أن أحلام الراوية واقع فعلي بالنسبة لها، تستغرق فيه وتسرد على أنه ما حدث أو يحدث وليس ما تتوهمه، فواقع الأحلام هنا لا يحتاج إلى تمهيد أو تفسير ليسمح له بالوجود، وليس واقعاً على هامش ما تحياه، فالراوية تدخلنا إليه مباشرة وتدفعنا إلى أن نشاركها معاشتها له وكيف يكون داخلها.

تبدأ قصة "هدوء" بـ "اعتقدت بوهم كبير ومضلل أنني بعد ابتعادي عنه وافتراقنا سيكون بمقدوري أن أدعه يتوقف بل ويكف بسهولة ودون عناء عن المجيء والظهور في أحلامي كل ليلة" ونتابع على مدار القصة محاولاتها لإقصائه وسعيها لأن تخلص لها أحلامها دون حضوره

"رايت كل شيء وأصعبت بكل شيء لكن كل شيء كان إما زائداً على ما أريد، أو أقل مما أريد، لا أدري كيف وهكذا تعذبت".  
آلبا رودري كامبوس

## ■ جميلة عمارة تشكّل السرد من وقائع تشبه ما يحدث كل يوم

يتصدّر هذا المقطع المجموعة القصصية "الدرجات" للقاصة الأردنية جميلة عمارة، وكامبوس أحد بدلاء الشاعر البرتغالي بيسوا، والقصص تمثل في مستوى من مستوياتها حواراً مع هذا المقطع واستكشافاً لدلالاته المختلفة بل إن قصة "نصفية حساب" تنتهي بما يمثل إعادة كتابة لجملته منه "هكذا أكون بلا أحلام تحرق ليلى بتلك العيون أو تلهب فراشي بأشتهاءات ناقصة أو فائضة" فهناك دائماً هوة شاسعة بين ما تريده الراوية وما تعيشه بالفعل في الواقع. وهذه الهوية

رغمًا عنها ولا أن تحددها بل كان هاجسها أن تكتب التجربة وأن تجسد التداخلات التي لا تنتهي بين الحب والقتل، لذلك بدت استعاداتها كأنها مذكرة تفسيرية تعلي من شأن تأويل واحد من بين تأويلات عديدة ممكن أن تثيرها القصة الأولى.

"غير أن ما أثار رعبي ادعاء علماء النفس أن هذه أمور تحدث في اللاوعي وإذا صدق وأن تحققت في الحلم فسدليل على ما يتمناه الشخص في أعماقه".

والقتل في هذه القصص في متناول يد الراوية لا تتعامل معه أنه حل استثنائي ويحسب له ألف حساب، لا تكتبه على أنه حدث جلل بل هو مساو لأفعالنا التي قد نفعلها كل يوم باعثيادية. وقصة "رمال متحركة" تركز على تخاذلها في القتل ذات مرة وعلى غير عادتها "كما تعودت أن أفعل غالباً في قصصي" فالراوية موقنة من أن القتل يحسم أعقد القضايا، وأنه وسيلتها لتنتصر لنفسها بعدما تقطعت خيوط تواصلها مع الآخر، ولم تعد هناك لغة مشتركة بينهما. ويكاد الواقع الخارجي لا يمهدها إلا بما يؤكد يقينها ويثبت داخلها أن القتل هو اللغة الوحيدة الممكنة بعدما فشلت كل أشكال التواصل الأخرى، وأن وجودها رهن بالقضاء على من يعيقون تفتح هذا الوجود ويتسببون في كونه "أقل مما تريد". ورغم الإشارة في "رمال متحركة" أن القتل يتم في قصصها وأنها قادرة على أن تتجزه في قصة جديدة بعدما فشلت في تحقيقه في الخارج

الليلي الذي يجعلها تستيقظ، كمن يخرج من قبره كل صباح وفي النهاية لا تجد سوى تنفيذ تهديدها بأن تقتله تاركة للفجر الدامي أن يبرز في هدوء وخلال كل هذا تبرع الكاتبة في كتابة تفاصيل واقع الحلم التي لا تستند إلى غرابة مفارقة لما نعيشه كل يوم بل تبدو تلك التفاصيل عادية ممكن حدوثها، فسرد الحلم في هذه القصص لا يستند إلى غرائبية الأحداث أو ما لا يعقل، إنما يتشكل السرد من وقائع تشبه ما يحدث كل يوم إلا أنها صارت على أرض الحلم الذي تعيشه الراوية وتقرر فيه مصيرها كما ترغب حتى لو كانت رغبتها القتل. وتتمادي الكاتبة فيما هو أكثر من هذا بوعي أن حتى في واقع الأحلام قد تمناني من هوة مماثلة لتني تصارعها في الواقع الخارجي في قصة "تصفية حساب" رغم قتلها لكل الرجال الذين أحبطوا رغباتها لكن تتكشف لها معاناة من نوع آخر: ملاحقة عيون القتلى لها وعدم استطاعتها أن تخلو بنفسها بدونهم، فتتحقق داخل الحلم الأول حلماً آخر بأن تقتل نفسها لتصل إلى ما تريده. وفي هذه القصة تستعيد الكاتبة قصة هدوء أو تكتب تنويعاً جديدة عليها أثناء تذكرها "بزهو فائق وجوه قتلاي وجهاً وجهاً، وأحصيتهم جثة إثر جثة" وربما تساعدنا المقارنة بين القصة واستعاداتها على فهم أسباب ثراء قصة هدوء، فلم تحفل الكاتبة فيها بتقصي مقولات من علم النفس، ولم تشغل أن تصنف حالتها التي تعانيها مع من يأتيها في الحلم

سعد بإصرارها على أن تودعه، وتصير الكلمات بينهما أرضاً مشتركة، ويفهمان بعضهما بعضاً دون شرح أو مقدمات، هذا التواصل والفرح بالحوار نجده أيضاً في قصة "الدرجات" وإن كان أيضاً مع من رحلا وفقدتهما الراوية: أخوها وأبوها، وتحاول رغم الممر المظلم الذي يفرقهما عنها أن تستعيد زمن الطفولة ببرأته وبحضور الأب المتفاعل مع عالم الطفلين.

الراوية وأخوها- زمن بيت الأسرة ودرجه الذي كانت تلعب عليه مع أخيها، عالم البيت الذي انقضى وصار درجه " قديماً بلاطاته مخلفة ومطفأة اللمعة وقد نبت العشب بينها" وصارت غريبة عنه بل ويخرج لها الكلب الرابض بين أطلاله ويهددها كغريبة تقتحم المكان، واقتادها لهذا العالم يدفعها لمرة وحيدة على مدار الكتاب لاستخدام ضمير المخاطب لتحث من رحلوا على أن يعودوا وينهضوا من رقدهم في هذا الظلام. تضابط هنا من تواصلوا معها وتحتاج إلى استمرار هذا التواصل حتى لو كان على مستوى الحلم بهم، لكن المفارقة تظهر في أنها تخاطب من لا يقدرّون على سماعها أو الاستجابة لندائهم وكأن ضمير المخاطب لم يظهر إلا ليؤكد سيادة عالم ضمير المتكلم وصعوبة أو استحالة انفتاحه على أصوات الآخرين التي تتمنى الراوية لو أن كلماتهم "التي لا تحب سماعها تتطاير كما تتطاير أوراق الأشجار اليابسة، لو أنها لا تكون". وإذا كان اقتادها في الدرجات

إلا أن الراوية لا تعايشه على أنه قتل مجازي، فقصصها أو أحلامها وقائع تدرجها ضمن سيرتها الشخصية بل تكاد أن تكون أهم المحطات في هذه السيرة. لذلك لا تحكي في قصص هذا الكتاب إلا بضمير المتكلم فلا تحتاج إلى أن تتفصل عن تجاربها لتحكيها ولا تحتاج أن تسمع صوتها الخارج، تريد أن تسمع صوتها كلماتها دون وسيط، فاستخدام ضمير المتكلم شكل من أشكال الانتصار لنفسها في مواجهة الآخرين الذين يزيّفون كلماتها ولا يحسنون سماعها "وثانية شعرت بحاجتي للكلمات، الكلمات هي فقط ما أريده، كلماتي أنا التي أصدقها، وليست كلماتهم. كلماتي فقط هي ما أصدقها" من قصة النافذة.

وتتبدل الحوارات في قصص الكتاب التسعة، وإذا اجتزأت جزءاً من كلمات الآخرين فعائلاً ما تكون تلك الكلمات التي ترفضها أو التي تؤكد على رسوخ الحاجز بينها وبين المتحاورين معها.

والمقطع الذي أفردته في قصة هدوء لتعليقات وأسئلة زملائها في العمل عن حالتها يكشف الهوة الكبيرة التي تفصل بين عالمها الليلي وعالمهم الرتيب المتكرر، فكلمات الآخر تحبسها في إطار في صورة نمطية متعارف عليها "وماذا سيقول الناس؟" يسألها أخوها في قصة "صور عتيقة" عندما تطلب منه أن تخرج معهم لتشيع أباها إلى مثواه الأخير. لكن في نفس القصة يتكشف لنا حوار من نوع آخر تتواصل فيه مع أبيها "الميت" الذي



الذي تجد فيه ما تريد دون زيادة أو نقصان، ولا تعاني فيه من تضييق أو أطر تحد من حريتها، فشكها هنا أقرب ما يكون لهامش صغير على متن الكتاب الأساسي الذي تعامش فيه الراوية أحلامها على أنها عالم موجود بالفعل، بعدما لم ينمحوها الواقع الخارجي كل شيء إلا "زائداً على ما أريد أو أقل مما أريد".

\*درجات. مجموعة قصصية  
صدرت عن دار أزمنة بالأردن ٢٠٠٥م.

لعالم عاشته في الخارج، فإنها هي قصة "النماعة البري" تفتقد عالماً أسطورياً كان منذ ألف عام أو يزيد، كانت فيه متناغمة مع الطبيعة بل جزءاً منها وملكت فيه صوتها "الذي أعرفه منذ زمن سحيق" عالم لا تحتاج فيه إلى كلمات، فالتواصل فيه بديهي ولا ينتظر كلمات قد تنهي الحوار قبل أن يبدأ. ورغم شك الراوية في وجود هذا العالم الأسطوري إلا أن رائحة النعناع البري مازالت تصلها به فهو العالم



# الأسطورة والتناص في شعر البياتي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبى  
(سوريا)

الكتاب

# الأسطورة والتناص في شعر البياتي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبى

(سوريا)

■ شخصية البطل الأسطوري برومئوس اتحدت  
مع شخصية الشاعر في كونها تحملان شحنة  
الضياء التي تنير درب البشرية

## المقدمة

التضمين ... وإلى الآن لم يستقر  
منظرو التناص على تعريف موحد  
له، وقد تفاوتوا في فهم هذا  
المصطلح، ورسم أبعاده وضوابطه،  
وذلك لاختلاف التيار النقدي، الذي  
كانوا ينطلقون منه، ولأن التناص  
آلية نقدية مستمرة ومتطورة،  
لاتقف عند شكل ثابت، ولو وقفت  
لماقت.

وسنحاول صياغة تعريف شامل  
للتناص، مستفيدين في ذلك، من  
مجال الدراسات التناصية، الأجنبية  
منها والعربية. فالتناص - كما نرى  
- هو أن يعمد الشاعر إلى نص  
سابق على إبداعه (قد يكون هذا  
النص أسطورياً، أو دينياً، أو  
تاريخياً، أو صوفياً، أو أدبياً، أو تراثاً  
شعبياً)، فيقيم معه علاقة تفاعلية،  
بحيث تظهر وشائج تلك العلاقة في  
النص الجديد، وتتخذ هذه العلاقة  
أشكالاً عدة، كالإقتباس (سواء أكان

التناص بوصفه مصطلحاً،  
شديد الحدائة، لكنه بوصفه  
مفهوماً، مغرق في القدم. إذ أن  
مصطلحات (المحاكاة)، و(توظيف  
الأسطورة)، و(التضمين)، التي  
تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن  
الشعر)، وكذلك المصطلحات العربية  
القديمة: (الاقتباس)، و(التضمين)،  
(السرقة)، و(المعارضة والمناقضة)،  
ليست إلا أشكالاً مختلفة من أشكال  
التناص، بمفهومه المعاصر.  
والتناص Intertextuality، أو  
التناصية، أو النصومية، أو تداخل  
النصوص - على اختلاف في  
الترجمة - في أبسط تعريف له  
يعنى: وجود علاقة بين نصين،  
أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذه  
العلاقة قد تكون على صعيد الشكل  
أو المضمون، أو كليهما معاً، وتتخذ  
صوراً عدة، كالإشارة، أو الاقتباس، أو

حرفياً، أم محوِّراً)، أو امتصاص محتوى نص سابق، أو الإشارة إليه، أو اعتماد الشكل الأسلوبي لنص سابق، أو استحضار شخصيته (أسطورية كانت، أو أدبية، أو دينية، أو شعبية...). وتتميز تلك العلاقة التفاعلية بوظائف عدة، كالترميز، أو إثارة الوعي، أو خطاب اللاشعور الجمعي، أو تعميق الفكرة وإغناء الموقف.

أما الأسطورة، فقد كانت، وما زالت، مصدراً لإلهام الكثير من الشعراء، على مرِّ العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمق من تأثير الشعر، وتقوي من فاعليته، وتكسبه بعداً إنسانياً شاملاً وواسعاً، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صفاءً وتألُّفاً وعفوية، وذلك ردُّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد، وقد اتجه إليها الشعراء الماصرون، محاولين الهرب من هذا الواقع المؤلم المزري، وناشدين عالماً عقوباً بريئاً بسيطاً، لاتعقيد فيه ولاخداع. فالعودة إلى الأسطورة (( محاولة للخلاص من التوتر، والصراع، والقلق، والتمزق، والتفكك، والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الفرية والوحدة، ويعيد تواصله بالكون )) . وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة - كما يرى رينيه ويليك وأوستن واين مؤلفا (نظرية الأدب) - قد نظرت إلى الأسطورة، على أنها تزيينات، وزخارف

حرفياً، أم محوِّراً)، أو امتصاص محتوى نص سابق، أو الإشارة إليه، أو اعتماد الشكل الأسلوبي لنص سابق، أو استحضار شخصيته (أسطورية كانت، أو أدبية، أو دينية، أو شعبية...). وتتميز تلك العلاقة التفاعلية بوظائف عدة، كالترميز، أو إثارة الوعي، أو خطاب اللاشعور الجمعي، أو تعميق الفكرة وإغناء الموقف.

أما الأسطورة، فقد كانت، وما زالت، مصدراً لإلهام الكثير من الشعراء، على مرِّ العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمق من تأثير الشعر، وتقوي من فاعليته، وتكسبه بعداً إنسانياً شاملاً وواسعاً، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صفاءً وتألُّفاً وعفوية، وذلك ردُّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد، وقد اتجه إليها الشعراء الماصرون، محاولين الهرب من هذا الواقع المؤلم المزري، وناشدين عالماً عقوباً بريئاً بسيطاً، لاتعقيد فيه ولاخداع. فالعودة إلى الأسطورة (( محاولة للخلاص من التوتر، والصراع، والقلق، والتمزق، والتفكك، والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الفرية والوحدة، ويعيد تواصله بالكون )) . وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة - كما يرى رينيه ويليك وأوستن واين مؤلفا (نظرية الأدب) - قد نظرت إلى الأسطورة، على أنها تزيينات، وزخارف

#### البحث

تشكل الأسطورة في شعر البياتي ظاهرة، تستحق الاهتمام. فقد حاز البياتي قصب السبق - من بين معظم الشعراء العرب المعاصرين - في استحضار الأساطير، واستيحائها، في كثير من قصائده الشعرية. وقد ظهر ذلك، بشكل جلي، في ديوانه (سفر الفقر والثورة)، الذي رأت فيه (ريتا عوض) نقطة تحول في تجربة البياتي الشعرية، إذ إنه عبَّر به عن التجربة الإنسانية الشاملة، وكان البداية التي طوَّر بعدها استخدامه الأسطوري، في دواوينه التي تلت (سفر الفقر والثورة) .

الأسطورة من جديد، فيكسبها بناءً فنياً جديداً، ليس فيه من الأسطورة الأم، إلا الروح، والموقف العام، الذي قامت عليه في حالتها الأولى، بحيث يحمل هذا الموقف العام رمزاً للموقف المعاصر المشابه له .

**وفيما يلي نماذج من التناص الأسطوري في شعره:**

تعددت أشكال التناص مع أسطورة سيزيف (١٠) في شعر البياتي، وقد جسّد من خلالها البياتي رؤيته الشعرية لمعنى القهر والعذاب، بحيث أصبحت هذه الأسطورة لديه، ركنية أساسية، ربط من خلالها بين المحنة الذاتية والمحنة الجماعية للإنسانية كلها، ربطاً فنياً محكماً، إذ أن الاستخدام الفني الصحيح للأسطورة، يقوم على إحكام الربط بين الماضي (الأسطورة) والحاضر (الواقع)، وليس هو مجرد استحضار الأسطورة (( فالفنان الأسطوري الناجح، يهمل مغزى الأسطورة من حيث عنايتها بالحقائق العليا، وبكل ما وراء الطبيعية، ويقبل على قطاعات منها، أي يستلّ شرائح، ومواقف منها، فيطورها لتطوير الذي يصور الواقع المتغير ... )) .

وقد استدعى البياتي أسطورة سيزيف، بشكل مباشر، من خلال استحضار شخصية سيزيف بطل الأسطورة، التي هي رمز للعمل غير المجدي، والألم المستمر، والعذاب غير المنتهي، حيث إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والألم والقهر، بمواصلة دحرجة

وربما كان البياتي متأثراً -في استحضار الأسطورة، واستخدام المنهج الأسطوري- بالشاعسر الأمريكي ت.س. إليوت، الذي هو في رأي كثير من النقاد، أوضح شاعر في العصر الحديث، التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر، نظرياً وعملياً . وقد استطاع البياتي أن يستثمر طاقات التعبير الأسطوري، إلى حدها الأقصى، هادفاً من وراء ذلك، إلى ربط دفة الشعوري بالماضي، بالأسطورة، بالذاكرة الجمعية للإنسان، عساه أن يكون أكثر قدرة على التوصيل، ولعله من خلال ذلك، يسعى إلى تأكيد قوة حضوره، ومحاولته قهر آلام الغربة، التي يعيشها في هذا العصر . ويؤكد البياتي في لقاء أجري معه، أهمية الأسطورة، بالنسبة إليه خاصة، وللشعراء المعاصرين عامة، فيقول : (( من دون الأسطورة تجوع القصيدة وتقرى، وتتحول إلى مشروع، أو هيكل لجثة ميتة )) . وإذن فلا شعر، لدى البياتي، لا يقوم على استحضار الأسطورة، أو وجهها العام، أو هيكلها البنائي.

وإن ما يلفت النظر في تناص البياتي مع الأسطورة، ليس هو الكم الهائل من الأساطير، واستدعائها المتكرر في كثير من القصائد، فحسب، وإنما منهج البياتي في استخدام الأسطورة، وجعلها عنصراً بنائياً هاماً وفاعلاً، تنهض عليه قصائده الشعرية، هو ما يجب أن يعطى الأهمية الكبرى، فالبياتي لا يستعيد تفاصيل الأساطير، وأحداثها الجزئية، بل يصوغ

الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت  
الصخرة إلى القمة، انحدرت، وهكذا  
يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة  
مستمرة إلى الأبد، يقول البياتي :

سبعة أقمار على التلال

حافية - أسلحة، أقوال

ضماير، أقفال

للبيع - أنت متعب، تعال !

نهيم في حداثق الليال

نطارذ الظلال

نرقب فجر العالم الجديد في

الجبال

نمسك في شبانكا فراشة المحال

نشرب شاي العصر في وهران،

فالأغلال

أدمتك يا سيزيف

يا فارس عصر أدرك الزلزال

تعال، أنت متعب، تعال !

ونلاحظ هنا، أن البياتي، الذي  
يتوجه إلى ألبير كامو (سيزيف  
العصر)، كما يسميه، ربما قصد  
نفسه هو، من حيث تحمله للألام  
الغريبة، والنفي بمعناهما الوجودي.  
لقد امتاح البياتي من أسطورة  
سيزيف فكرتها الأساسية، التي تدور  
حول معنى العذاب والآلام التي  
يواجهها الإنسان، وحاول إسقاط  
مفزى تلك الأسطورة، على كل  
أولئك الذين يضطهدون، ويمذبون  
فالأغلال أدمتك يا سيزيف).

وقد استغل البياتي أسطورة

جلجامش (١٣)، التي تدور حول  
فكرة البحث عن الخلود، حيث حاول  
جلجامش بطل الأسطورة، أن يجد  
عشبة الحياة لصديقه أنكيكو، ولكن  
من دون جدوى، وقد تم التفاعل  
النصي من خلال استحضار بعض  
أحداث هذه الأسطورة، وبخاصة  
موت أنكيكو، وزحف الديدان على  
وجهه، وحزن جلجامش العظيم  
عليه، وعدم تصديق جلجامش ما  
حدث لصديقه أنكيكو، وذلك لعدم  
إدراكه أن الموت مقدر على كل  
إنسان، وأنه خاتمة المطاف.

وقد استثمر البياتي هذه  
الأسطورة، ليربط بينها وبين مقتل  
الشاعر الإسباني لوركا، الذي ناضل  
من أجل الحرية، وقتل في سبيلها،  
موحداً في النهاية بينه، وبين كل من  
أنكيكو ولوركا، يقول البياتي في  
قصيدته (مرائي لوركا) :

- ١ -

يبقر بطن الأيكل الخنزير

يموت (أنكيكو) على السرير

مبتساً حزين

كما تموت دودة في الطين

أدركه مصير لقمان مصير نوره

السابع في النهاية

تمت فصول هذه الرواية

لن تجد الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسناء

قدّرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في

## تعاقب الفصول

ماذا ملّوتني أه يا مليكتي أقول ؟

والشعلة الزرقاء

لم أرّها ولم أرّ بلادها البعيدة .

- ٢ -

مدينة مسحورة

قامت على نهرٍ من الفضة

والليمون

لا يؤلد الإنسانُ في أبوابها الألف

ولا يموت

يُحيطها سورٌ من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

رايتها والدودُ

يأكل وجهي وضريحي عَقْبُ مسدود

قلتُ لأمي الأرض : هل أعود ؟

فضحكتُ ونفضتُ عني رداءَ الدود

ومسحتُ وجهي بفيض النور.

لقد أصبحت الأسطورة، في يد

البياتي، أداة بناء فني، قادرة على

توحيد مختلف المصور والأماكن

والثقافات، لتصبح جزءاً من ثقافة

عصرنا. ولتغدو المعبر الأول عن كل

ما يعتلج في داخل البياتي، من

قضايا تخص الإنسانية، وعن الهمّ

الإنساني العام، الذي أصبح البياتي

بطله الأول، بلا منازع، فهما هو

البياتي يستدعي أسطورة

بروميثيوس، متقمصاً شخصية

بطلها سارق النار، الذي سرق النار

من الشمس، وقدمها إلى البشرية،

متحدياً، بذلك الآلهة التي لم تتركه

من دون عقاب :

هاجمني اللصوص في باريس

وانتزعوا دقاتي وخضبوا بالدمّ

مكعبات النور والأسفلت

وتركوني ميتُ

لكنني نهضتُ، يا حبيبتي، قبل

طلوع الفجر

أحمل زنبق الحقول وعذاب

الحرف

ونار هذا العصرُ

للوطن المفتوح مثل القبر.

ويلحظ المتلقي أن شخصية

البياتي قد اتحدت مع شخصية

البطل الأسطوري بروميثيوس، حيث

تلتقي هاتان الشخصيتان، في

كونهما تحملان شعلة الضياء، التي

تتير للبشرية دريها، وتهديها الطريق

القويم. فالبياتي - كما بروميثيوس

- سرق النار، ليعيد للإنسانية نبض

الحياة، وقيمة الكلمة، في زمن

ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم،

وفقدت فيه الكلمة قداستها

وحريتها.

وثمة نص شعري آخر، تتحقق

فيه عملية التناص مع الأسطورة، من

خلال استحضار البياتي أسطورة

العنقاء (١٨)، التي تشير إلى معنى

التجديد، والانبعاث الدائم، وهي في

ذلك، قسريّة الدلالة من أسطورة

عشتار، لكن عملية التفاعل النصي

بين الأسطورة الأم، ونص البياتي

الشعري، قد تمت بعد إخضاع مغزى



الأسطورة، تبعاً لما تقتضيه رؤية البياتي، فالعنقاء، عنده، تظهر هي دلالة مغايرة لما هي عليه في الأسطورة الأصل، إذ أن تجسّد الاحتراق، وبعث الحياة من جديد، لا يتوقفان في الأسطورة القديمة، لكن البياتي في سياقه الشعري الجديد، يجعل العنقاء لا تظهر ولا تبين، وإنما تظل مختلفة إلى الأبد، وذلك لأن اليأس من مجيء الثورة والتجديد، قد بلغ من البياتي مبلغاً عظيماً، مما جعله يقطع الرجاء من ظهور العنقاء، وهذا ما دفعه إلى قلب دلالة الأسطورة.

إن عملية عكس الدلالة هي التحوير الاسامي في الأسطورة، حيث قامت التجربة الحديثة بإخضاع الأسطورة، إلى سياق القصيدة الحاضر، لإعطاء النص الشحنة الشعورية المطلوبة، التي تقوم هنا على فقد الأمل في البعث والتجديد :

رايت شاعر المعرة

يطوف حول البيت

ممتعاً وميت

قلت: شبابي ضاع في انتظارها،

فقال:

إياك والسؤال

فلن يرد جبل (التوباد)

نسائل جواب

قلت: شبابي ضاع في المقابر

والكتب الصغراء والمحابر

من بلدٍ لبلدٍ مهاجر

انتظرتُ في كل مقاهي العالم الكبير

قلت أراها في غدر وخانني

التقدير

عقارب الساعات دارت، أكلتُ

عمري بلا حساب

قال لعل وعسى ... وغاب

شيخُ المعرة الضرير أغلق الأبواب.

إن البياتي يتعامل مع الأسطورة

بوعي فني مركز، من خلال المزج بين

الماضي الأسطوري والحاضر

الواقعي، فقد استثمر أسطورة

أوديب - الذي استطاع أن يحل لغز

الوحش، الذي يقف على أبواب

طيبة، ويخلص أهلها من شروره -

في تأكيد قوة الشعر وفاعليته، في

تحريك ضمائر الناس، والتأثير في

وجدانهم، وتأكيد أن دورهم لا يقل

عن دور الجندي، الذي يحمل

السلح، ويدافع عن كرامة الأمة، بل

لربما أصبحوا وحدهم، حاملي راية

الدفاع عن شعوبهم. وقد تم التناص

هنا من خلال المماثلة بين أوديب

بطل الأسطورة، والشعراء الذين

يتحدث عنهم البياتي، حيث يقوم كل

منهما بدور فعال في خدمة الأمة،

بل ويتخذ كل منهما صفة المختص

والمنقذ :

لم يبق أحد

يتحدى الوحش الرابض

في يوابة (طيبة)

أو يرحل مجتوئاً بالعشق

إلى شيراز

غير الشعراء

ويستلهم البياتي أسطورة

أورفيوس (٢٢) - ذلك المغني

مسيوياً بينه وبين أورفيوس، الذي ظل  
يبحث عن زوجته حتى مات :

فلماذا أنت في الكهف وحيد  
ترسم الثور الخرافي على  
الجدران بالنار وتلتف بأسمال الشريد  
حاملاً خصلة شعر الشمس  
تبكيها، وتبكي المستحيل

حالمًا عبر الليالي بالرحيل  
ويشطان عصور يولد الإنسان

فيها من جديد  
لكن دفقة الشعور بالانبعاث، ما  
تلبث أن تهدأ، ثم تعود إلى الارتفاع،  
في مشهد من العبث الواضع،  
والجهد غير المجدي :

ولماذا أنت في المنفى مع الموت  
وأوراق الخريف ؟

ترتدي أسماهم، تبعث في كل  
العصور

باحثاً في كُومِ القش عن الإبرة،  
محموماً طريد

تأجك الشوك، ونعلاك الجليد  
- صبتاً تصرخ هالليل طويل

وخطاً ساعاته في مدن النمل  
حريق

- أه ما أوحش ليلاي على أسوار  
أشور مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي  
نحو النور والفجر البعيد

ميتاً أبعث في درع الحديد .

وعلى الرغم من بروز لحظات  
الأمل، وتقدم زمن تحقق الولادة

الشهير، الذي سحر بتغماته جميع  
الكائنات - والتي تشير إلى معنى  
التضحية والنضال المرير والجهد  
الشاق، الذي لا يجني صاحبه منه  
غير الخيبة والهزيمة، في محاولة  
منه للبحث عن بدائل للثورة  
والانبعاث، في عالم الضياع  
والنشبت والجذب . ويرى محيي  
الدين صبيحي، في اختيار البياتي  
لأسطورة أورفيوس، في رحلته  
الشاقة المخيبة، من دون أبطال  
الأساطير الفائزين، دليلاً على  
مجاهدة وفجعية، تكاد تبلغ حد  
اليأس، من أن تبعث حضارة هذه  
الامة مرة أخرى، بعد كل المحاولات  
والتنضحيات في هذا السبيل يقول  
البياتي :

صلوات الريح في آشور والفراس  
في درع الحديد

دون أن يهزم في الحرب يموت  
وينزى في الدياميس رماداً وقشور

تحت سور الليل والثور الخرافي يطير  
ناطحاً في قرنه الشمس التي

علّقها الكاهن في سقف الوجود  
والمفتون شهود

والى النار التي أوقدها الرعيان  
في الأفق سجود .

إنه مشهد الموت الشامل، الذي  
يسيطر على المجتمع كله، والذي  
يدفع البياتي إلى الانكفاء على  
نفسه، حيث يقبع وحيداً في كهفه  
ومنفاه، يرسم الثور الخرافي (رمز  
الخصب والبعث) على جدران  
الكهف، معبراً عن حلمه بالخصب  
والانبعاث، من خلال بعث الأمة،

والبعث، فإن الولادة التي تتم أخيراً،  
تظهر متحجرة مشوهة مخيبة لآمال  
الشاعر. لقد كانت رحلة  
أورفيوس/البياتي رحلة شاقّة  
ومضنية، لا فائدة منها، غير الموت  
والهلاك :

عبثاً تمسك خيط النور في كل  
العصور

باحثاً في كُومِ القش عن الإبرة،  
محموماً، طريد .

وتحمل أسطورة عشتار دلالات  
واسعة، في شعر البياتي، حيث يتم  
التناص معها، من خلال بروز مغزى  
الانبعاث والتجدد، الذي تشير إليه،  
ويكاد حضورها يكون مسيطراً على  
معظم قصائد البياتي، سواء أكان  
هذا الحضور بشكل مباشر، أم  
بشكل غير مباشر، ووراء هذه  
الأسطورة تقبع معظم أساطير  
البياتي، وعشتار، لدى البياتي، تظهر  
في صور متعددة ومتباينة، وذلك تبعاً  
للموقف، أو الحالة النفسية، التي  
تسيطر على البياتي، فمرة تظهر  
حزينة، باكية لعدم تحقق بعث الأمة،  
وثورتها :

آه ماذا للمغني سأقول

عندما تصهل تحت السور في

الليل الخيول

عندما تصعد من عالمها السفلي

للنور وتبكي عشتروت

ومرة تظهر في حالة احتضار،  
لتموت في النهاية، ويموت معها  
الأمل بالخصب والتجدد :

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب  
والصمت والأعشاب.

وأجلى نص شعري ظهر فيه  
التناص مع أسطورة عشتار، لدى  
البياتي، هو قصيدته (قصائد حب  
إلى عشتار)، التي تمثل نموذج الموت  
والانبعاث المتجسد في الأم الكبرى  
وزوجها تموز، والتي ترمز إلى موت  
الثورة والأرض والحضارة، وإلى  
إيمان بحتمية الانبعاث وتحقيق  
الولادة الجديدة، التي تزيح الظلام،  
وتحقق الانتصار على الموت بالحب.

ومع أن عشتار قد ظهرت في  
صور متباينة، لدى البياتي، كما  
ذكرنا آنفاً، فإن صورة الخصب  
والنماء هي الصورة الثابتة المحببة  
لدى البياتي، فعشتار البياتي تمثل  
ثلاثية الحب والثورة والحرية، والتي  
ينبني على أساسها معظم شعر  
البياتي، إن لم نقل كله. وهذه  
الثلاثية، كما هو معلوم، سبب  
أساسي لتحقيق الخير والخصب  
والنماء (٣٢) :

- فمتى عشتار للبيت مع  
العصفور والنور تعود ؟

- فمتى تنهل كالنجمة عشتار

وتأتي مثلما أقبل في ذات مساء

ملك الحب لكي يتلو على الميت

سفر الجامعة

ويغطي بيد الرحمة وجهي

وحياتي الفاجعة .

الخاتمة

وهكذا رأينا أن البياتي يفر  
نفسه في هذا العالم الأسطوري  
حتى القرار، لتغدو الأسطورة لديه

معيناً تناصياً لا ينضب، يلجأ إليه كلما أراد أن يعبر عن الواقع العربي المعاصر، وما يكتفه من أزمت، ولتكون الملجأ الوحيد، الذي يسكن إليه البياتي، كلما ألمت بالأمّة النوائب، ولتكون البديل البشري العفوي، عن عالم متشابك معقد. وقد رأينا أن البياتي لم يكن يهدف من وراء استحضار الأساطير، عرض

ثقافته الأسطورية على المتلقي، وإظهار قوة ما يتمتع به من معرفة، بل كانت الأسطورة لديه ركيزة أساسية، يبنى على أنقاضها مدينته الفاضلة المنشودة، ويرسم من خلالها رؤيته الشاملة للمستقبل، كما كانت وسيلة تعبيرية، يسعى من خلالها إلى تحقيق قوة التوصيل، كما يسعى من خلالها أيضاً إلى التجديد.



# زواج الحكاية واللغة لإنجاب نص الحياة عن (فسيفساء امرأة)

بقلم: خلف علي الخلف  
(المملكة العربية السعودية)

القصة  
للخلف

# زواج الحكاية واللغة لإنجاب نص الحياة عن (فسيفساء امرأة)

بقلم: خلف علي الخلف

(المملكة العربية السعودية)

## ■ سوزان خواتمي تحتفي باللغة لا بوصفها أداة للسرد بل المشكّل الأساسي للجماليات

ممتدداً بشكل رئيس على النظام اللغوي الذي تبنّيه أثناء السرد.

اللغة: مدخل رئيس لفضاء المجموعة

يمكن لنا أن نلاحظ أن قصص المجموعة تحتفي باللغة لا بوصفها أداة للسرد بل بوصفها الشكل الأساسي للجماليات التي يقترحها النص فهي تصيغ الجملة بعناية تشبه الاشتغال بالإبرة على مساحة للنقش وإذ تشكل الجملة الوحدة الأخيرة (الأساسية: الصغرى) في النص كما يرى "بارت" فإن الوعي بهذا في نصوص المجموعة شكل مفتاحاً لتجانس المقترح الأسلوبي للخطاب الكلي للمجموعة إذ أن الاهتمام الواعي والقصدي في تركيب الجملة التي عبرها يتشكل جسد النص هو من الخصائص البارزة في هذه المجموعة ويمكن أن نلاحظ أن صياغة الأسلوب السردية داخل النصوص (القصص) والذي

تتابع القاصة سوزان خواتمي في مجموعتها القصصية (فسيفساء امرأة) الصادرة حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب مشروعيها القصصية الذي بدأ بمجموعة (ذاكرة من ورق- دار سعاد الصباح ١٩٩٩) ثم (كل شيء عن الحب - دار سعاد الصباح ٢٠٠١) لتظل مخلصه في هذه المجموعة لأسلوبها الذي خطته وهو الإخلاص للحكاية. إلا أنه إخلاص لا يتجاهل أن "القصة نظام لغوي" بشكل رئيس.

هذا النظام الذي تعيه جيداً القاصة لتبني قصة تشكل من هيكل الحكاية جسداً تكسوه عبر اللغة ولا ترتعن في هذا إلى نموذج معياري معد سلفاً أو متراكم ذهنياً بل أن الميزة الأساسية التي يمكن ملاحظتها بسهولة في هذه المجموعة وفي قصصها الأخرى هي كسر النموذج والإشغال على أن تشكل البنية السردية للنص نموذجاً الخاص الذي يستديره من نفسه

اعتمد علي آليات معينة لتكوين الجملة لغوياً قدّم نفسه من خلال:

### تكوين السرد دون الإخلال ببنية

#### الحكاية

ويتأتى ذلك من قدرة عالية على الوصف وكذلك التقاط التعابير النفسية للشخص وصياغتها بأقل قدر ممكن من الجمل ليس فقط كي لا تقع اللغة في الترهل السردى بل لأداء وظيفة أخرى أيضاً هي تكثيف زمن السرد دون قطعه بانتقالات مفصولة (استغرق الاستجواب الليل بطوله... وحين غمر ضوء النهار صفحة السماء...) ص ٢٩ وتستخدم النقاط بشكل وظيفي محدد في كل صفحات المجموعة عندما يراد اختصار السرد وتحويله إلى مضمّر يمكن أن يرفهه القارئ ذهنياً وكأن كل هذا المضمّر مكتوباً في النص ويحدث هذا التثقيب حتى في حالة "الفلش باك" (من نقطة الصفر ابتداءً: بيت متواضع.. رزمة أوراق بيضاء.. دسلة أقلام رصاصية مبرية جيداً.. وطموح بحجم السماء.. خفية عن الآخرين شدني من ذراعي إلى المحكمة...) ص ٣٧

### تركيب الجملة المستعين بالشعر

لا ينحو النص (القصصي) هنا نحو الشعر بل أن النصوص بالكلية تتجنب هذا سواء كان ذلك بقصدية أم نتاج الإخلاص لهيكل الحكاية ولا يوجد ما يمكن تسميته شعرية السرد هنا إلا أن النص يستعير إمكانات الجملة الشعرية ويوظفها سردياً لخلق جملة ليست شعرية إلا بقدر

ما هي حكاية، وهذا الخلق للتوازن البنائي للجملة يؤدي إلى عدم خروجها عن وظيفتها الأساسية في خلق التراكم السردى والمضي نحو إكمال بنية النص بشكله المحدد له، إذ لا يمكن أن نلاحظ في كل المجموعة استطراداً تستدعي اللغة عبر فيوضات الشعر بل نلاحظ جملة مركبة شعرياً لكنها ليست شعراً لكنها تعتمد على خصيصة خلق الفجوة الشعرية بالجمع بين مفردتين أو تعبيرين لا ترتبطان برابط ظاهري على الأقل، وكذلك إيراد تراكيب تخلق صورة إيحائية أكثر منها واقعية، وهذه الجمل كثيرة وتشكل أحد سمات اللغة التي صيغت بها النصوص (خرج الزمن من مواعيده المؤجلة) ص ٢٧ (لملم باقي جسده على نفسه) ص ٢٩ (هوى صافعاً أدهاشها) ص ٣٣ (جالت عيناه المكان ببطء شديد ثم حطتا علي...) ص ٣٤ (في صوته رطوبة وندى) ص ٣٧ (استباححت الفوضى أشياءي) ص ٣٦ (أنا وحيرتي استلقينا فوق فراش الخيبة...) ص ٣٨ (أسعدني جرس ضحكاتها) ص ٥٢ (يضرين الكرة بالأرض لترتفع كالأحلام عالياً) ص ٨١ (ما بين عالمينا برزخ من حكايات فاشلة وحارس) ص ٩١ (كنت مشعثة الذهن) ص ١٠٦

### استخدام الجمل القصيرة والمفردة

#### الجملة

في إطار سمي النصوص نحو التوتر المستمر في لغتها فإنها تلجأ إلى كل ما يمكن أن يساهم في هذا



ليس فقط عبر صياغة الجمل القصيرة (والاسمية كسمة غالبية) التي تتكون من مفردتين ( خشخشة أسساورها .. جرد عظامه .. دفى حضنها ١٠) ص ٢٢ بل تمضي نحو نحت ما يمكن أن نطلق عليه المفردة الجملة من مثل " تتاومي" أو " تستحي" " أنمطى" "أدغم" والتي إضافة لحافظتها على التوتر السياقي للسرد فإنها تساعد المتلقي على تشكيل دقة التقاط الحالة المراد التعبير عنها عبر استفاد واستنفار الطاقة الدلالية المكتنزة للمفردة أو الجملة القصيرة ليس لخلق جماليات تركيبية معنية بذاتها، بل عبر تلخيص هذه الجمل للحالة النفسية وتقديم المستوى النفسي للشخص غالباً بشكل المشعرون ، المتوتر عبر لغة تتسج فضاء دلالتها داخل هذا الفضاء النفسي(كان مبتسماً، وكانت متعبة) ص ٨٢ (انتفاضة بدن .. تورد طفيف .. إيماءة تدعو) ص ، ٩٢

#### \* إعادة صياغة جملة الموروث الشعبي وتفصيلها

وهي في هذا ترتكز على ذاكرة لا يمكن تسميتها بذاكرة فردية بل هي ذاكرة اجتماعية إذ يمر النص الكثير من المقولات المستقرة في الخطاب الجمعي الشفوي عبر ادماجها في السياق السردي للنص ليس بشكل أكسسوري كمي بل بشكل وظيفي في الغالب، إذ تأتي هذه الجمل وفق منطق الشخص من بوصفهم متكلمين أو موصوفين من قبل الراوي داخل النص وذلك لنسج

خصوصية لهم متسقة ومندمجة مع فضائهم النفسي والمعرفي وتساهم بشكل أساسي في وظيفة التكتيف لأنها تبني في منطقة كامنة لدى المتلقي يكفي الإشارة إليها لاستحضار فضاءها الإيحائي الدلالي دون الحاجة لمزيد من السرد التوضيحي وإذ تأتي هذه الجمل وفق منطق الشخص فإنها كذلك تساهم في رسمهم و بناء الصورة التي يشكلها النص في ذهن المتلقي مستفيدة من طاقة (الغة) الشعبية في خلق مناخ حكاوي تكون جميعاً عبر جزء كبير منه من هذه المقولات التي هي حكاية مكثفة بأحد تعبيراتها، لكن هذا الاستلزام الموروث الجملة الشعبية لا يحضر نيئاً (في الغالب) كما هو، بل يحضر مشغولاً عليه لفيماً ودلالياً أيضاً إذ تخضع هذه الجمل في المخبر اللغوي للنص إلى إعادة تركيب وصياغة لإدماجها في نص فصيح خال من العامية حتى في حواراته وعبر هذه الصياغة تضخ في هذه الجمل مفردات جديدة لتقوم بوظيفتين - فصحنة المقولة وإعادة شحنها بمكتنز دلالي ينحو باتجاه تركيب الجملة الشعرية غالباً (لست سوى أم ستخلف حبة قلبها وراءها وتمضي) ص ١٠ (طار برج لا يملك غيره من رأسه) ص ٥٨ (عصفور الغفلة: عنوان قصة) ص ٨٠ (مشغولا بإطفاء الشمعة ولعن العتمة) ص ٩٠ ( فالبكاء لم يمنحها إلا وجع القلب ونهضة الصدر) ص ١٠٠ (قلبي طبل أجوف) ص ١٠٥ (لساناً يحصد سمعتها) ص ١١٨ (أحب سماع

شقة شقة ضحكاتها) ص ١٢٠ إلا أنه رغم كل هذا هناك بعض الجمل التي تحضر كما هي لكن يتم دمجها في السياق العام (العين بصيرة واليد قصيرة ) ص ٣١ (إذن من طين وأخرى من عجين) ص ٩٢ (معدته التي كانت تلعن الزلزل) ، ١٠٧

### السخرية: فضاء تحركه اللغة

لا يمكن تصنيف نصوص المجموعة بانتمائها للأدب الساخر كتقسيم إجرائي محدد الملامح إلا أن هذه النصوص لا تخلو من الحس الساخر الذي يأتي من منظور إدماجي للحياة داخل كل نص إذ أن الحياة ليست مقسمة إلى ما هو ساخر وما هو جاد وما هو ... وهكذا تتشكل السخرية في نصوص المجموعة، وهي هنا ليست وحدة معزولة عن كلية النص بل إنها تقوم بدور مهم على المستوى السردى الوظيفي إذ أن القصة بحسب بارت (لا تصنع قط إلا من الوظائف فكل شيء يحمل دلالة على مستويات مختلفة ) إذ أنها تقوم بخلق فضاء التلقي المتابع، أي شد ولفت انتباه القارئ لإعادة فتح مداركه كلية وهو يتلقى النص، وكذلك تقوم بدور الإضاعة الخاطفة للحالة أو الشخص في نص قصير لتشكل معرفة محيطية للمتلقى سواء بالشخصية أو الحالة، ويمكن ملاحظة ثلاثة مستويات من السخرية داخل نصوص المجموعة.

### سخرية الجملة المفردة داخل

#### قصة

وترد هذه الجملة ليس بشكل فجائي أو إقحامى بل أنها نتاج

الوظيفية المشغولة بعناية لكل جملة، وهذه الجملة هي جملة مواربة عادة تحمل مستويين من الدلالة، الأول هو خلق حالة إيحائية أكبر من حجم الجملة السردية (كميا ) لأنها عادة جملة قافزة لا تستند إلى المستقر الذهني للمتلقى بل أنها مصنوعة خصيصا لمسايقها السردية ويمكن تشبيهها بغمزة عين .. والمستوى الثاني هو تشكيل الفضاء النفسى المحيط (بالحالة) وقيادة المتلقى نحو إكمال عناصر الإضاعة التي تنمو مع تقدم النص في السرد وهذه الجملة تكون منتمية بشكل كلي الى سياق الخطاب العام الذي يقدمه النص (يتمدد زوجي ...والى جانبه يرقد كرشه الكبير) ص ١٣ (أيقنت بأن الآباء خلقوا خصيصاً كي يخيبوا رجاءات أبنائهم) ص ٢٤ (يكمل : كل شيء إلا إرجاع رجل هارب إلى حضن امرأته) ص ٢٨ (شأتها أباهما وجدها ، وكل من كان له فضل وجودها أمامه ) (ستون عاماً ) و اوووو وإنه عمر يبعث على التثاؤب (... ) وغرور شبابه يقتلني كمداً (ص ١٠٩) (يعبر عدد قليل من الناس ممر المشاة تباعاً مثل سرب البطة، كأنهم خلطة بهارات في أكلة "برياني") ص ١٢١ (تشايفكوفسكي اللعين لم يجد مكاناً يكسره فيه بندقه سوى رأسها ) ص ١٣٢

### سخرية موقف كامل داخل قصة

المستوى الثاني من السخرية داخل نصوص المجموعة هو السخرية التي ينسجها موقف كامل ليس بالضرورة أن تكون جملة

بالشوكولا) التي فشلت الى حد كبير في أن تشكل مضمون كلي ساخر متماسك كالقصة السابقة.

### الشخص : بناء الهوية والإحاطة بالتفاصيل

إذ أسلفنا في البدء أن قصص المجموعة تخلص للحكاية فإن هذا يستدعي أنها ذات شخص فاعلين داخل النص ولا تميل الى الاستطراد السريدي مفتقر الفاعل المتحرك. فالشخص في هذه المجموعة ركن أساسي يمسد اللغة لتشكل نظامها الإرسالي من خلالها ومن ثم تشكيل الخطاب الكلي للنص وإذ تستعد صيغة السرد في قصص المجموعة من (الأنثى) إلى ضمير الغائب (هو) الى تدخل الراوي المحايد في النص الذي يكشف أبعاد الشخصيات ويوضحها مستخدماً مجازاً محايدة غير شخصية أو مستخدماً حيل تقنية لهذا الكشف كسند الخطاب بمفردة من مثل (قالوا) التي تموه مصدر الخطاب دون أن يكون الراوي هو مرجعه .. وقد اعتمدت النصوص في مجملها على الإضاءة التدريجية الخافتة للشخص وفي أغلب الأحيان لا ترتسم هوية كاملة أو صورة محددة لشخص النص إلا مع نهايته، هذه الإضاءة التدريجية كانت عاملاً أساسياً في بناء الشخص وتالياً النص كونهم وحدة أساسية في تشكيله، والنص لا يحيط بشكل كلي بهؤلاء الشخص بل يقدمهم كما تقدمهم الحياة في مكان وزمان معين، فلا يعرف الراوي عن شخصه أكثر مما يعرفون هم

ساخرة لكنه ينزع نحو تعبير كلي للموقف يقود الى نسج صلة بهوية (الحالة / الشخص) وبناء هوية له تستقر في ذهن المتلقي وهو يكمل قراءة النص ( تهوى الأدب، وتقرأ للكثير من الكتاب الذين لا تحضرها أسماؤهم .. رغم أن آخر " كتاب " تصفحته مجلة قديمة تنشر أخبار الفنانين وتسلأ صفحاتها بألوان فضائحهم حين كانت تنتظر دورها في غرفة طبيب يعالجها ) ص ٧١ (جاء وقت الحب .. نزع من ساقى الجوارب البيضاء، ورميت في القمامة حذاءي الطبي القديم كحذاء أبي قاسم الطنبوري، وألحقت به المعطف الأبيض، أما قبعتي التي أثبتتها عند منتصف شعري، فتركها قارباً ورقياً يسبح في البركة الراكدة أمام المستوصف ) ص ١٠٢

### سخرية قصة كاملة

وهنا يكون النص بكليته محاولة لنسج مضمون ساخر من قضية تبدو ( أو هي في الواقع كذلك ) عادية لكن هنا تقوم القصة على إدماج الجملة المركبة بشكل ساخر إضافة للموقف الساخر في نمق سردي عام يعتمد أيضاً على المفارقات والأحداث وآلية تركيب هذه الأحداث بشكل ساخر، وأفضل تعبير لهذا هي قصة (قوسا خصري النحيل) ص ١١١ التي يتحدث مضمونها عن اللباس المدرسي الموحد. ومحاولات طالبة التميز عن ( سرب غريان في موسم عزاء ) الذي تبدو فيه الطالبات، إضافة الى قصة ( أريد العالم وأكتفي

بقسعة الضوء من بؤرة نظره الشخصية برضى عنها، منحها خلودها بشخبطة سوربالية هي توقيعه غير المفهوم مثل باقي تفاصيل رسوماته الكارثية، مساحات لونية متداخلة يرهق بها أذهاننا... ص ١٢٥ أما في (على رؤوس الأصابع) وكاتساق مع البيئة الاجتماعية للشخص فإن القصة تجاهلت أسماء الشخصيات وذكرتهم بصفتهم (البيت اللعوب أحببت صبي الفران... قالوا) ص ٨٦

### النهايات: لحظة لإعادة خلق النص

الحديث عن النهايات في قصص سوزان خواتمي بشكل عام (وليس فقط هذه المجموعة) يدور في منطقة غنية لكنها مكشوفة بآية حال، وما أعنيه إنها لا تحتاج لأي جهد (نقدي) لإبرازها بل إنها تشكل أحد أهم عناصر الأسلوب السردي الذي تعمل عليه.. وتأخذ النهاية في أي نص سردي أهمية بالغة من كونها هي نهاية الامتداد العمودي للنص وتالياً نهاية الوحدات المتلازمة للجمل التي تتكالف لتشكيل البناء السردى له وتكتسب النهاية في أي نص أهميتها بأنها لحظة إتمام الخطاب (كعلامات مدونة) وبالتالي إتمام معنى الرسالة المراد إيصالها من خلاله ولا تتأتى ميزة النهايات في قصص المجموعة من الانحراف الذي تحدثه (أو تتمه) خارج توقعات المتلقي لأن هذه يجب أن تكون ميزة عامة لأي نص (وخصوصاً القصصي) وإلا فقد أحد أهم

ولا يقوم بإضافات منه إلا بقدر ما تقدم الشخصية هي نفسها في زمن النص، وقد كان منطوقهم اللغوي والنفسي ملائماً كلياً لطبيعة شخصياتهم وبيئتها وظروفها ومهنهم ومستواهم المعرفي وهي لهذا تستحضر تفاصيل هامشية من المهن التي تعمل بها الشخصيات لتكون رافداً أساسياً لعمار الشخصية، بالإضافة إلى ذلك فهم يتحركون في الفضاء الملازم لاشتغالهم الوظيفي / المهني حتى في الحيز النفسي ففي (الملفوف الساخن) التي يكون بطلها سائق شاحنة لا تتسنى أن تذكر سماعه لأم كلثوم أثناء سفره وفي (فسيفساء امرأة) عندما تتحدث الممرضة عن عملها الذي تتقنه ولا تحبه تذكر (كنت أمنيح سراً من الطمأنينة الكاذبة للتفوس الوجهة والأجساد المتألدة ..) وهذا لا يدخل في إطار التفصيل الخارجي بل أنه تفصيل داخلي/نفسي، أما في (كأني أعرفها) فإن طالب طب الأسنان عندما يصف فتاة تربطه بها علاقة فإنه يقول (إنها في أوائل العشرينات ليست فائقة الحسن... أجد أن أسنانها تحتاج إلى جهاز تقويم، فكها متقدماً، والإطباق غير كامل) ص ١١٩ أما في (جدار ونافذة) التي بطلها مصور فوتوغرافي يتم تمرير جملة ك (..يسخر من محاولاته اليائسة في التقاط صورة لبراعم تتفتح) ص ٤٨ لتضئ حيزاً من العالم الداخلي/الخارجي لهذه الشخصية وفي (كتابة بالأحمر الرديء) فإن القصة عندما تتحدث عن فنان تشكيلي تورد هذه الجملة (حدد

براعم ثوبها الصيفي تتفتق وتتشرب في البيت عبيرها ) وتأتي الجملة الأخيرة في النص كي تفسر عدم معرفتها لصوت طليقتها في الهاتف وهي المقولة التي بني عليها النص كما يمكن أن نلاحظ هذا النموذج من النهايات في (طرق الدهشة ) (على رؤوس الأصابع ) (عشر خبيبات لمولود جديد ) (كأنني أعرفها) التي تأتي نهايتها لا لتعود إلى فاتحة النص بل إلى عنوان النص نفسه

### نهاية مفتوحة بعد أن تنجز

#### منطقة القول

وتحاول النهايات وفق هذا التصنيف أن تترك النص مفتوحاً على مسارات متعددة من التأويل لكن هذا التأويل لا يدور في منطقة صمياء بل أنه منفتح على تشكيل دلالات هي مايشكلها المتلقي بعد أن يكون النص قد قدم له العديد من الإشارات المفتاحية التي تقود إلى إشراكه في صناعة الرسالة التي يتوخى النص إيصالها وهي هنا لا تحاول تشكيل لغزاً ما بقدر ما تحاول تكثيف انفعال المتلقي المسند بالمتن السردي للنص، وكذلك هنا تشكل إغواءً من نوع آخر لإعادة قراءة القصة سواء ذهنياً أو فعلياً للتركيز على الإشارات المفتاحية الماثرة في النص التي تقود الى هذه النهاية وتضيئها بنفس الوقت ويمكن أن تمثل هذه النهايات قصص ك (الملقوف الساخن ) (بعض مخلفات العاطفة ) (جدار وفاضة ) (عصفور الغفلة ) (فسحة قصيرة لتقديمها )

مبهرراته السردية إذ أن النص الخاضع للتوقع هو نص غير جدير بالروي بل ما تشكله من إضاعة كلية كاشفة لكل النص إذ أن غالبية قصص المجموعة ترتبك بشكل كلي وتكون غير قادرة على تشكيل رسالتها في حال حذف السطر الأخير أو الجملة الأخيرة أو الفقرة الأخيرة من أي منها إذ يظل النص ينمو عمودياً وأفقياً حتى آخر جملة فيه وهذا يتشكل من العناية بالجملة من الناحية الوظيفية /السردية لتشكيل البنية الكلية للنص وتكون النهاية عادة أحد أهم هذه الجمل الأساسية ويمكن تقسيم النهايات إجرائياً في هذه المجموعة إلى:

#### نهاية دائرية

وهي النهاية التي تعود بنا إلى فاتحة النص بقراءة ذهنية سريعة كي تصل الرسالة التي يرغب النص بإيصالها، وهي ترتبط عادة بفاتحة النص وتعيد تأكيده لتفسر هذه البداية وتكتمل دائرة المعنى التي تتشكل رويداً رويداً من خلال السرد الواقع بين البداية والنهاية، لكن هذه النهاية التفسيرية تسمح بسببية خاصة مع البداية والشخص والخطاب الذي يشكله السرد لتشكل حللاً لغز المشهد الكلي الذي يقدمه النص دونما قسر للمسار السردية كي يخترع خاتمة ما . ويمكن أن نلاحظ هذا في (حين ضحكت أخيراً ) ص ٥٢ التي تبدأ بجملة ( " لم أعرفه ورب الكعبة لم أعرفه " ) لتنتهي بـ ( هل كان أباك المتحدث ؟ لم أعرفه ورب الكعبة لم أعرفه . غشيتها نوبة ضحك فيما

رسالته فإن القصص هنا في غالبيتها تمر عبر المعنى مقولاتها(أو مقولاتها) ولا يصاغ المعنى وفقاً للمقولة بل أن المقولة (أو الفكرة) تكون محمولة بشكل كلي على السرد في جمل تكون (أحياناً) ليست من الجمل الأساسية بل من الجمل الرابطة أو الوسيطة وتكرر نصوص المجموعة مقولاتها بهدوء شديد وتتحو في كثير من المواضع لمناقشة الجملة المجتمعية(أو الاجتماعية) المستقرة أو حتى هذا عبر المعنى (الرسالة) النهائي للنص أو عبر جمل وسيطة (أو أساسية أحياناً) في المتن السردى ففي (كتابة بالأحمر الرديء) التي تتشكل رسالتها السردية عبر تداعيات رجل تركته زوجته لأنه لم يشأ أن يتجرب، ينجح النص في جمل المتلقي يدين التعلق الاجتماعي بفكرة الذرية، مهما كانت الظروف المحيطة بها عبر نهاية مفاجئة وموجعة له إذ تكون النهاية بجملة ترد على لسانه (... وذاك الصدر الذي يتسمع لسرطان يحفر مسالكه ..

هل كان علي أن أبوح لك بضغفي حتى تصدقي أنني على طريقي الخاصة أحبك؟) لتهز هذه الجملة الثابت الاجتماعي المستقر. وكذلك حدث هذا عن الإنجاب في (عشر خيبات لمولود جديد) التي هي منولوج داخلي لامرأة تخضع لعملية زرع بويضة مخصبة ليشكل النص أيضاً تماطفاً مع معاناة تلك المرأة وعدم فرحنا/ فرحها بهذا الجنين الذي يأتي بعد معاناة طويلة كانت مضطرة فيها أن(تتمدين فيها أمام

نهاية مكتملة لبداية مفتوحة النهاية هنا تختم النص لتأتي وتنتهي حركية التتابع السردى لتشكل النهاية نقطة إشباع قصوى سواء للمتلقي أو للتنامي السردى فتكون النهاية هنا واجبة كتكريس للمستوى الأعلى من الانفعال الذي يشكله السرد وتأتي هذه النهايات المكتملة لتتواشج مع بدايات مفتوحة إذ يبدأ النص من نقطة ما مفتوحة على ما يسبقها ويسير النص على عمل تحويلات متشعبة مع هذه البداية للإتمام العكسي ويتم الاعتماد في هذه الحال على المنولوج الداخلي أو آلية التذكر، إذ أن وظيفة السرد هنا وكذلك النهاية هو الإغفال في تفسير منطقة القول السابقة لبداية النص وهو ما يمكن أن يشكل عكساً لمجرى السرد إذ أنه ينمو بشكل عكسي تبدأ (افتراضاً) مع النهاية لتؤل منطقة لم يذكرها السرد هي ما قبل البداية كما في (أحدنا كان يرتشم) (القارب) (زهر البرتقال) (فانتازيا الحب) (سيفسساء امرأة) (كتابة بالأحمر الرديء)

## المقولات : حملات المضامين

### والأفكار

تتميز المجموعة بخفوت نبرتها بشكل عام وإن كان الاشتغال على المعنى واضحاً في كل النصوص إلا أنه المعنى الخال من الوظيفية المباشرة، فلا ترطن غالب النصوص بمقولات تعليمية مما يجعلنا نسميه المعنى الرسالة. وإذ يحيل هذا التعبير إلى الحيادية لأن لكل نص

ليشكل معياراً ينحو باتجاه ما هو أخلاقي (اجتماعي/شخصي) مضمر مما يكسر حيادية النص في تشكيل مقولته بل يمكن الإحساس بالتدخل من قبل الكاتب/ة ليقدم رؤاه "الأخلاقية" وإدماجها في النص كما هي (ربطة عنق) التي تدين الانتهازية وعدم النزاهة ويبدو هذا التدخل سافراً حتى عبر النهاية التي (اختارها) (الكاتب/ة) للقصة أو كما هي (كسارة البندق) التي تتحدث عن استغلال الوظيفة العامة، ويمكن مقارنة هذين القصتين مع قصتين أخريين استطاعنا أن تشكلا إدانة من قبل المتلقي دون تدخل مباشر من قبل الكاتبة/ة كما هي (كأني أعرفها) التي تشكل إدانة للعيب (الشبابي) الذي تتعدد علاقاته النسائية ليجد أخته هي نفس الموقف وزعم مشاعية هذه المقولة أخلاقياً إلا أن السرد استطاع أن يقدمها بشكل مختلف لتكون الإدانة نابعة من خصوصية البناء السردى للحالة ككل وليس كمقولة مغممة وكذلك إدانة اللباس المدرسي الموحد هي (قوسا خصري) (تحليل) دون الولوج في رطانة تقريرية سمة.

وتنحو بعض النصوص نحو بناء مقولاتها على نحو رمزي لكنها تقدم مفاتيح للقارئ ليستطيع التفاد الى بنية النص ليشكل مقولته التي قد تختلف عن بعضها بهذه الدرجة أو تلك بين هذا المتلقي وذاك (القارب) (تقرير إخباري) (عصفور الغفلة) (نقيق الضفادع).

مجموعة من الأطباء على اختلاف أسمائهم دون خجل أو كبرياء تصرحين بأدق أمورك السرية) ص ٧٧ وتتمر من خلال هذا القصة جملاً وسيطة تخلخل بعض المستقرات فهي تتحدث عن نصائح أمها بأنها خرقاء وتكسر في هكذا جملة مستقر ثابت عند الحديث عن الأم تلك التي لا تحس بالأمها وهي تكرر هذه النصائح (إياك أن تجعل نفسك النعجة السوداء) ص ٧٣ وفي (على رؤوس الأصابع) وعبر سردها لعلاقة زوجين من الهامش الاجتماعي وإصابة الزوج بمرض عصبي يؤدي به الى مشفى الأمراض النفسية ويجعل زوجته تعمل مستخدمة في نفس المشفى (كي تكون قريبة من أنفاسه) وتخضع للاستغلال الجسدي من (ممرض الجناح السمين) فإن أحد أهم مقولات النص هو تجاهل هذه العلاقة وإبداء التعاطف الشعوري الأقصى مع الزوجة وعدم شعور المتلقي بأن خضوعها لهذا الاستغلال هو فعل خيانة بل أن التأويل الذي يجبرنا عليه السياق السردى أنه فعل حب للزوج. وتحفظي النصوص أيضاً بما يمكن أن تطلق عليه إعادة صياغة الحرية الفردية دون شرط خارجي، ويتأتى هذا عبر مسألة الشرط الخارجي المستقر نفسياً/اجتماعياً، ويمكن ملاحظة هذا بمستويات مختلفة في (زهر البرتقال) (عصفور الغفلة) (فسحة قصيرة لقدميها) (مفترق العمر) . ومما يثقل بعض نصوص المجموعة هو حضور أو (احضار) الضمير

## ملاحظات: الغيب والحاضر

### السليبي

إن الملاحظة الأساسية والجوهرية على نصوص المجموعة هي غياب البعد الجغرافي البيئي في معظم الأحيان سواء لبيئة السرد أو البيئة المكانية للشخوص مما يريك المتلقي في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي، للبيئة السردية للنص ككل رغم ورود بعض المفردات أو العبارات التي تحيل إلى إمكانية دون غيرها فمفردة مثل "برياني" تحيل بكل تأكيد إلى الخليج كونها أحد المأكولات المتداولة هناك إلا أن النص لا يقدم أكثر من هذا لتوضيح هوية المكان السردية وفي محاولة لتأويل هذا الغياب يمكن إحالته إلى غياب الكاتب/ة عن مكانه الذي يشكل هويته النفسية إن هذا الغياب تشكل نفسياً بحيث لم يُعوض بديل قادر على أن يستقر ويندمج في البنية الذهنية/النفسية التي تصاغ فيها الكتابة والكاتب (القصصي/الروائي) تتشكل مادته مما عاش ومما استقر وجدانياً في ذاكرته قبل أن يُخضع هذا لمخبر المخيلة وإذا كان لنا أن نتجاهل

سكونية الزمن الذي تدور فيه أغلب القصة فإن ذلك يتم عبر تأويل أغلب النصوص بأنها تقوم على لحظة قص ويستحضر الزمن من خلال آلية التذكر لاستعادة مفاصل معينة من زمن الشخصية الخاص على حساب تغييب الزمن العام . كما يمكن أن نلاحظ استخدام بعض المفردات المنقرضة في الحياة ك (البيك) وتأتي هنا من مخزون إعلامي (المسلسلات السورية) إضافة لورود بعض الجمل التقريرية التي تحمل بعضها في طياتها حكم قيمة(عندما نريد . قد نستطيع)ص١٧(النساء كائنات غريبة بأهواء معوجة)ص٥٠(الرجال عادة لا يشرحون وجهة نظرهم إنهم يقطبون فقط)ص٧٧(بالرجال) لماذا لا يطلعون العنان لانفعالاتهم)ص١٠١وأيضاً يمكن لنا أن نلاحظ أن البناء الرمزي بمفاتيحه المكشوفة في (تقرير إخباري) هو إحضار لضجيج الإيديولوجيا القومية والتي تثقل أي نص أينما وردت به .



معالم  
في مسيرة الفلسفة الفرنسية  
المعاصرة

بقلم: د. الزواوي بغوره  
(الكويت)

الموقف

# معالم في مسيرة الفلسفة الفرنسية المعاصرة

بقلم: د. الزواوي بغوره  
(الكويت)

الأمريكية و الفرنسية، فكيف تستطيع الفلسفة أن تجمع بين العام والخاص وبين العالمي والقطري و بين الكلي والجزئي والكوني والمحلي. إن عبارة "فيلسوف المثالية المطلقة" الفيلسوف الألماني (هيجل)، القائلة: [إن كل ما هو عالمي هو خاص في الوقت نفسه]، تنطبق على ما نعتزم تقديمه في صورة معالم عامة لمسيرة الفلسفة الفرنسية المعاصرة.

تشكل الفلسفة الفرنسية المعاصرة مثالا لهذا الجمع والربط، في التوجه نحو العالمية والارتباط بالخصوصية القومية، وذلك من خلال مسيرتها التاريخية ومواضيعها الفلسفية. ذلك أن كل فلسفة تتمتع بلحظتها الفلسفية، هذا ما نقرأه عموماً في تاريخ الفلسفة، فعلى سبيل المثال نجد أن الفلسفة اليونانية تعبير عن تلك اللحظة الفلسفية التي بدأت مع (برميندس) و انتهت بآرسطو و المدارس المتأخرة، و هي لحظة مؤسسية ومبدعة ومحدودة في الزمان. كذلك الحال بالنسبة للفلسفة الإسلامية التي بدأت مع

مما لا شك فيه أن للفلسفة الفرنسية المعاصرة، حضورها العالمي. فالوجودية والنيوية و التفكيكية وما بعد الحداثة، كلها اتجاهات فلسفية معاصرة أسسها و ساهم في نشرها فلاسفة فرنسيون، كجان بول سارتر و كلود ليفي ستروس و ميشال فوكو و جاك دريدا و فرانسوا ليوتار و جيل دلوز و غيرهم كثير.

- فما الذي يميز هذه التيارات على اختلافها؟ وكيف يمكن لنا أن ننسبها لثقافة وطنية واحدة وهي تصدر عن رؤية عالمية؟ وكيف يمكن للفلسفة أن تكون خاصة ومحلية و هي تطلب العام والعالمية؟ كيف يمكن أن يظهر الخاص في العام؟ أليست الفلسفة تفكيراً في الإنسان على العموم والإطلاق؟

إن الفلسفة عالمية المنزع وكونية التصور، تتوجه إلى الإنسان بوصفه كائناً عاقلاً، إلا أنها لا تظهر إلا من خلال ثقافات بعينها وفلاسفة محددين، وهكذا نتحدث عن فلسفة يونانية وإسلامية وأوربية، و داخل الفلسفة الأوربية نتحدث عن الفلسفة الألمانية والإنجليزية و

الكندي و انتهت عند ابن رشد و هي فترة زمنية محددة و متميزة بإبداعها و خصوصيتها .

و قياسا على ذلك يصح القول بلحظة فلسفية فرنسية معاصرة ظهرت في القرن العشرين و تبلورت في النصف الثاني منه، و ما تزال حيوية بمواضيعها، غنية بمناهجها متنوعة في مصطلحاتها و مفاهيمها .

يقترح (الآن باديو) على سبيل المثال، و هو فيلسوف فرنسي معاصر له كتاب أساسي بعنوان (الوجود و الحدث)، أن تكون البداية التاريخية للفترة المعاصرة للفلسفة الفرنسية من (جان بول سارتر) رائد التيار الوجودي الذي صاغ مذهبه في كتابه (الوجود و العدم) و ظهر في عز الحرب العالمية الثانية، و تحديدا سنة ١٩٤٢، و كتاب آخر نشره فيلسوف الاختلاف (جيل دلوز) و هو (ما هي الفلسفة؟ ١٩٩١). و بين سارتر و دلوز تقع مجموعة هامة من الفلاسفة منهم على سبيل المثال - لا الحصر: (غاستون باشلار) رائد التيار الاستمولوجي أو فلسفة العلوم، و معه مجموعة من فلاسفة العلم مثل (جورج كونفليهم) و (الكسندر كويري) و (روبير بلانشي) و (ميشال سار)، و مع جان بول سارتر بدا التيار الوجودي الذي ضم فلاسفة منهم (موريس ميرلوبنتي) و (غابريال مارسيل) و (البيير كامي). ثم بدا في نهاية الخمسينات التيار البنيوي مع (كلود ليفي ساروس) و (لوي التوسير) و (جاك لاكان) و

(رولان بارت) و (ميشيل فوكو)، و في نهاية الستينات من القرن العشرين ظهرت فلسفات ما بعد البنيوية التي ضمت فلسفة التفكيك عند (جاك دريدا) و فلسفة الاختلاف عند (دلوز) و فلسفة ما بعد الحداثة عند (فرانسوا ليوتارد). كما ظهر في بداية السبعينات فلاسفة الأخلاق و السياسة منهم (ليك فيري) و (الان رينو) و (مونيك كانتو سبارغ) و (بول ريكور). و غيرهم كثير.

إن هذه التوجهات الأربعة على ما فيها من حصر و انتقائية، تدل على لحظة تاريخية في الفلسفة الفرنسية، تتسم بالفن و التجدد و الإبداع، و بطابعها العالمي و الوطني في الوقت ذاته، فكيف كان ذلك؟ وهل هنالك وحدة بين تلك الاتجاهات التي أشرنا إلى بعض فلاسفتها؟ و هل هنالك من متحد بين الاتجاه الاستمولوجي و الوجودي و البنيوي و التفكيكي و السياسي و الأخلاقي؟

يمكن الإجابة على هذا السؤال، إذا ما اعتمدنا الطرح التاريخي النقدي، أو ما سماه (الآن باديو) بأصل الفلسفة الفرنسية و لحظة ميلادها و العمليات الإجرائية التي قامت بها . فما هو هذا الأصل التاريخي؟ و ما هي العلاقات الإجرائية التي أنجزتها الفلسفة الفرنسية المعاصرة؟

أولاً . في مسألة الأصل:

للحديث عن أصل الفلسفة الفرنسية يمكن العودة على الأقل

المناقشة حول المفهوم و الحياة ظهرت فلسفة حول الذات. مثلت حقبة كاملة. و السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا طرحت الفلسفة الفرنسية مسألة الذات؟ لأن الذات الإنسانية هي جسم حي و قدرة مبدعة للمفاهيم. فالذات هي الموضوع المشترك للاتجاهين. حيث تم التساؤل حول معنى الحياة، الحياة الخاصة و الحياة العضوية و النفسية، كما تم التساؤل حول فكرة الذات وقدرتها الإبداعية و التجريدية، وهكذا شكلت العلاقة بين الجسد و الفكر، بين المفهوم و الحياة، مستقبل الفلسفة الفرنسية. و سيكون موضوع النقاش طيلة النصف الثاني من القرن العشرين مجسداً و مشخفاً في موضوع الذات، يشهد على هذا على سبيل المثال: التوسير الذي بين أن التاريخ عملية تتم من غير ذات و أن الذات مجرد مقولة أيديولوجية. و ذهب دريدا، مقتضياً أثر هيدجر إلى أن الذات مجرد مقولة ميتافيزيقية، هي حين رد لكان الذات إلى اللغة، و اشتهرت البنوية برفضها للذات و بقولها بموت المؤلف، و في المقابل فإن كل فلسفة جان بول سارتر و غابريال مارسال و ميرلوبوني لا تقوم إلا على الذات. و بالتالي فإن ما يميز الفلسفة الفرنسية المعاصرة، هو الحوار و النقاش و الجدل حول موضوع الذات، لأن الموضوع الأساسي و الأصلي للفلسفة الفرنسية المعاصرة هو العلاقة بين الحياة و المفهوم..

إلى بدايات القرن العشرين حيث نجد انقساماً بين اتجاهين أساسيين، الاتجاه الأول يمثل (هنري برغسون) الذي قدم في سنة ١٩١١ محاضرتين هامتين حملتا لاحقاً عنوان: الفكر و الحركة، و تضمنتا فلسفته الروحية، و في سنة ١٩١٢ نشر (ليون برنشتفيك) كتابه الموسوم (مراحل فلسفة الرياضيات)، مفتتحاً بذلك تياراً في الفلسفة الفرنسية سيعرف بتيار فلسفة العلوم أو التيار الاستمولوجي.

إن هذين النصين اللذين صدرا قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى، يشيران إلى توجهين مختلفين في الفلسفة الفرنسية المعاصرة. التوجه الروحي الذي أسسه برغسون بفلسفته الحيوية التي تقوم على فكرة الحياة و الديمومة، و هي فلسفة ستمتد لاحقاً في أشكال فلسفية مختلفة، عبر الوجودية و انتهاء بفلسفة الاختلاف لدلوز.

و من نص برنشتفيك سستطلق فلسفة مركزة على المفهوم و الرياضيات و تمتد عبر المدرسة الاستمولوجية الفرنسية عند باشلار و كويري و كونغليم و المدرسة البنوية عند ليفي ستروس و لكان و فوكو و التوسير. و هكذا تظهر الفلسفة الفرنسية منذ بداية القرن العشرين منقسمة إلى تيارين كبيرين، تيار فلسفة الحياة و تيار فلسفة المفهوم.

و لقد بقيت مشكلة المفهوم و الحياة، مشكلة مهيمنة على الفلسفة الفرنسية في النصف الثاني من القرن العشرين. ذلك أنه و من خلال

سبيل المثال مناقشات و قراءات (الكسندر كوجيف) لويغل التي تلتها دراسات (جان هيبوليت) و ذلك في ثلاثينات و أربعينات القرن العشرين، و تابعها عديد من الفلاسفة المعاصرين منهم لاكان و فوكو و ليفي ستروس و التوسير، كما أن هنالك علاقة عميقة و أساسية نسجها الفلاسفة الفرنسيون مع الظواهرية التي أسسها هوسرل و طورها هيدغر، و هو ما نقرأه عند سارتر و ميرلوبنتي و ريكور و دريدا، فتكونت فينومينولوجيا على الطريقة الفرنسية نقرأها عند (دي سانتي) و (جون ميشال) و (ريكور) و قبلهم (ميرلوبنتي).

وكان لحضور نيته في الفلسفة الفرنسية المعاصرة اثره البالغ على فلاسفة من أمثال فوكو و دلتوز بحيث أصبح هذا الفيلسوف الألماني يشكل علامة من العلامات الفارقة في تاريخ الفلسفة الفرنسية، فانقسم الفلاسفة حوله إلى مناصرين و مناهضين، مثلما بين ذلك كتاب الفيلسوفين الان رينو و ليك فيري: فكر، ١٩٦٨

في مختلف هذه العلاقات الإجرائية العامة، يطرح السؤال التالي: ماذا سمت إليه الفلسفة الفرنسية في حوارها مع الفلسفة الألمانية؟ يقول (الان باديو)، إنها كانت تبحث عن ركائز أخرى لمسألة الحياة و المفهوم، أي إيجاد علاقة جديدة للمفهوم و الحياة حيث أخذت تسميات جديدة، منها التفكيكية، الأركيولوجية، الوجودية، التأويلية.

و إذا أردنا أن نتعمق قليلاً في مسألة الأصل هذه، فإننا نستطيع إرجاعه إلى مؤسس الفلسفة الفرنسية في العصر الحديث ألا و هو (رينيه ديكارت)، مكتشف فكرة الذات العارضة في الفلسفة الحديثة، و ذلك عندما قال (أنا أفكر إذن أنا موجود)، و عندما قال أيضاً بثنائية الفكر والامتداد أو النفس و الجسد، وعندما جدد مباحث الميتافيزيقا و ساهم في الفيزياء بنظرياته المختلفة. لذا نجد هنالك عودة من قبل الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين إلى ديكارت، فمثلاً نجد جاك لاكان يدعو إلى ضرورة العودة إلى ديكارت في تحديد الذات، و كتب سارتر مقالاً هاماً عن الحرية انطلاقاً من ديكارت، كما نقرأ رفضاً تاماً من قبل دلتوز لديكارت.

## ثانياً . العلاقات الإجرائية:

يظهر الطابع المحلي و العالمي للفلسفة الفرنسية في نسج العلاقات الفلسفية و الثقافية التي أقامتها مع مختلف الفلسفات، و الميادين المعرفية المعاصرة، و من هذه العلاقات:

### ١. مع الفلسفة الألمانية:

تميز الفلسفة الفرنسية بعلاقتها الخاصة بالفلسفة الألمانية، فالدارس للفلسفة الفرنسية في نصفها الثاني يلاحظ من غير عناء شديد، مدى الحوار و النقاش القائم بين الفلاسفة الفرنسيين و الفلاسفة الألمان، فهناك لحظات فلسفية و تاريخية في غاية الأهمية، منها على

بعد الحرب العالمية الثانية، وعند فوكو ودريدا و دولز الذين كانوا نشطاء سياسيين.

و لقد حاول هؤلاء الفلاسفة في هذه العلاقة، إيجاد علاقة جديدة بين المفهوم والحركة و بين المفهوم والفعل، وخاصة الفعل الجماعي.. هذا الفعل الذي يعكس الرغبة في إدخال الفلسفة ضمن وضعيات و مواقف سياسية من أجل تغيير العلاقة بين المفهوم والفعل.

#### د. مع الحداثة،

و هنالك علاقة رابعة أجرتها الفلسفة الفرنسية المعاصرة مع الحداثة، فلقد سعى الفلاسفة الفرنسيون على اختلاف مشاربهم إلى تحديث الفلسفة، وهذا يعني متابعة التحولات الحاصلة في ميدان الفن والثقافة والمجتمع، فهناك اهتمام كبير بالرسم والموسيقى والمسرح والرواية والسينما، و هنالك كتابات فلسفية فرنسية رائدة في هذا المجال، يشهد على ذلك كتابات جان فرنسوا ليوتارد و دولز و بودريار حول السينما و الأدب و الفن عموماً. لقد حاولت الفلسفة أن تجد علاقة جديدة بين المفهوم والأشكال التعبيرية الجديدة، وهذا ما حاول دراسته فيلسوف العلم و المعرفة العلمية (جيل جاستون جرانجر) في كتابه (فلسفة الأسلوب).

إن البحث في الأشكال الفنية قد طرح على الفلسفة الفرنسية موضوع شكلها التعبيري ذاته، فالفلسفة لا تستطيع التعبير عن

و عبر هذه التسميات هنالك محاولة لطرح موضوع المفهوم والوجود الذي هو صورة أخرى لموضوع المفهوم والحياة. لقد سعت الفلسفة الفرنسية المعاصرة إلى إيجاد الوسائل الفلسفية الجديدة في الفلسفة الألمانية لمعالجة موضوع المفهوم والوجود. وبالتالي فإن ما نقرؤه من حضور للفلسفة الألمانية في الفلسفة الفرنسية قد تم ادماجها في موضوعها الأساسي.

#### ب. مع العلم،

و هنالك عملية ثانية قامت بها الفلسفة الفرنسية المعاصرة، ألا و هي علاقتها بالعلم، لقد عمد الفلاسفة الفرنسيون إلى مناقشة المعرفة العلمية و حاولوا أن يجدوا في العلم نماذج للتجديد و التحول، نقرأ هذه العملية في ما أنجزه باشلار و كونغليم و فوكو و دولز الذي ركز على علاقة الفلسفة بالعلم و الفن، و بين في كتابه ما هي الفلسفة: إن الفلسفة تتحدد بكل ما غير فلسفي؟

#### ج. مع السياسة،

و العملية الثالثة تتحدد بعلاقة الفلسفة الفرنسية المعاصرة بالمسألة السياسية، فالفلاسفة الفرنسيون، حاولوا بطرق عديدة و متنوعة إدخال الفلسفة ضمن الالتزام السياسي سواء من خلال سيرهم و نضالهم أو من خلال نصوصهم الفلسفية، و بذلك أدخلوا الفلسفة في المسألة السياسية بشكل عميق يظهر هذا عند سارتر، و ميرلوبني،

نفسها والتعبير عن المفهوم أو الحياة أو الفعل من دون شكل تعبيرى معين، ولقد حدث تغيير كبير في لغة الفلسفة الفرنسية و تم استحداث مفاهيم جديدة و أوجد الفلاسفة الفرنسيون علاقة خاصة بين الفلسفة و الأدب، مثلما بينته الوجودية و البنوية و التفكيكية .

#### هـ . مع الأدب:

إن علاقة الفلسفة الفرنسية بالأدب علاقة قديمة تعود على الأقل إلى القرن الثامن عشر، و إلى الكتاب الموسوعيين و التنويريين أمثال (فولتير) و (روسو) و (ديدرو)، و هنالك فلاسفة فرنسيون أقدم ليس سهلاً تصنيفهم إلى أدباء أو إلى فلاسفة مثلما هو حال (باسكال) على سبيل المثال الذي يعرف حضوراً كبيراً في الفلسفة المعاصرة.

ولقد اهتم بالأدب فيلسوف مغمور هو (الان) الذي كان كلاسيكياً في منحاه الفلسفي فكتب عن (بلزاك) و عن شعر (فالبيري). كما كان للحركة السورالية أثرها الكبير على الفلسفة الفرنسية المعاصرة، يظهر هذا عند ليفي ستروس و لكان.

وابتداء من الخمسينات و الستينات من القرن العشرين، شرعت الفلسفة الفرنسية في تحديث شكلها الأدبي، فظهرت كتابة فلسفية متميزة للفلاسفة الفرنسيين المعاصرين، نقرأها في نصوص سارتر و فوكو و دلو و دريدا . بحيث أنك تجد عند هؤلاء الفلاسفة أسلوباً من الكتابة متميزاً، سواء في

حركة الجملة وصياغتها أو في طبيعة الجمل التوكيدية التي يعلنونها أو في طرائق التركيب الجديدة، بحيث أصبح الأسلوب عند فيلسوف مثل دريدا غرضاً مطلوباً لذاته، يصعب تتبعه بل و حتى فهمه، و تظهر علاقة الفكر باللغة في غاية التعقيد، كما تتحول العلاقة مع اللغة إلى علاقة في ذاتها، تبحث عن المتعة و اللذة، كما ذهب إلى ذلك الناقد الأدبي (رولان بارط).

لا شك أن هنالك تحولاً في الأسلوب استحدثته الفلسفة الفرنسية المعاصرة، و محاولة لتغيير الحدود بين الأدب و الفلسفة، فلقد وظف سارتر الأدب في الفلسفة و كتب روايات أدبية و فلسفية في الوقت نفسه، و عمل دريدا على تأسيس نص يصعب تصنيفه إلى مجال الفلسفة أو الأدب، من هنا دعا الفلاسفة إلى الكتابة كـ محاولة منهم لتخطي حدود المعارف المعترف بها تحت اسم الأدب و الفلسفة، و عملوا على إيجاد نمط أو أسلوب جديد في التعبير. لأن هذا الأسلوب يحاول أن يعطي حياة جديدة للمفهوم، وبالتالي يمكن التعبير بشكل أفضل عن الذات.

#### و . مع التحليل النفسي:

و من هذا الباب دخل التحليل النفسي الذي يعد أحد الأبعاد الأساسية في الفلسفة الفرنسية، ذلك أن اكتشاف (فرويد) ليس إلا مقترحاً أو صيغة جديدة للذات. فما هو اللاشعور، إن لم يكن مفهوماً واسعاً يتضمن الشعور من دون أن

و النص الثاني نقرأه في نهاية كتاب سارتر (الوجود والعدم)، حيث اقترح تحليلاً نفسياً جديداً سماه (التحليل النفسي الوجودي)، معتقداً أن التحليل النفسي كما صاغه فرويد ليس إلا تحليلاً نفسياً تجريبياً، يجب تعويضه بتحليل نفسي نظري، و حاول تعويض الجنس و بنية اللاشعور بما سماه بالمشروع، فما يحدد شخصاً معيناً عند سارتر، ليس بنية عصابية أو جنوحية و لكن مشروعاً أساسياً هو المشروع الوجودي. إن هذين المثالين يبينان أن العلاقة بين الفلسفة و التحليل كان يحكمها نوع من التواطؤ و المناقصة.

و النص الثالث هو النص الذي كتبه دلويز و قيتاري و المعروف بـ(مناهضة أوديب) أو (ضد أوديب). حيث نقرأ في هذا الكتاب الذي شكل حدثاً في نهاية الستينات، دعوة الى تعويض التحليل النفسي بطريقة جديدة هي (الفصام التحليلي). و هكذا نجد باشلار مؤسس الابدستمولوجية المعاصرة في فرنسا يدعوا إلى اعتماد التحليل النفسي القائم على الحلم، كما نجد فيلسوف الوجودية سارتر يدعوا الى تعويض التحليل النفسي بالمشروع الوجودي، و فيلسوف الاختلاف يدعوا في نص صريح إلى استبدال التحليل النفسي.

ي . وحدة البرنامج الفلسفي:  
إن ما يوحد الفلسفة الفرنسية ليس بالتأكيد عدد الفلاسفة على اختلافهم و لا فلسفاتهم على

يختزله. و لقد عملت الفلسفة الفرنسية المعاصرة على إقامة حوار واسع مع التحليل النفسي. و أدى هذا الحوار في النصف الثاني من القرن العشرين إلى مشهد فلسفي شديد التقيد تحكمه تلك القسمة إلى فلسفة للحياة و أخرى للمفهوم، فهناك النزعة الحيوية الوجودية التي قادها سارتر و استمرت بأشكال مختلفة في أعمال فوكو الأخيرة و طبعت الأعمال الفلسفية لدلويز و صديقه (فليكس قيتاري)، و في المقابل نجد التحليل النفسي في خدمة المفهوم كما هو الحال عند التوسير و لكان.

و ما يتقاطع مع الحيوية الوجودية و التشكيل المفهومي هو من دون شك موضوع الذات. و هكذا تمت قراءة أعمال فرويد، و نظر إلى اللاشعور باعتباره حياة و باعتباره مفهوماً. كما تميزت العلاقة بين التحليل النفسي و الفلسفة في فرنسا بطابع التواطؤ و الصراع، و بعلاقة الإعجاب و الحب، و في الوقت نفسه بعلاقة الخصام و الصراع.

يؤكد هذا التوجه ثلاثة نصوص أساسية، أولها نص غاستون باشلار، الذي نشر سنة ١٩٣٨ بعنوان (التحليل النفسي للنار) حيث اقترح تحليلاً نفسياً جديداً يقوم على الشعر و الحلم يمكن تسميته بالتحليل النفسي للعناصر الأولية و هي: الماء و النار و التراب، و قد حاول باشلار أن يموض الإكراه الجنسي كما هو عند فرويد بالحلم كما برهن على أن الحلم أوسع من الجنس.



السياسية، أو في الشرط أو الظرف الإنساني، حسب عبارة (اندري مالور) وإعادة بحث الفيلسوف المناضل، و جعل الفلسفة نوعاً من الممارسة النضالية .

٥ . إعادة طرح مسألة الذات و التخلي عن النموذج النظري و ذلك بالحوار و النقاش مع التحليل النفسي سواء في شكل تعاون أو تنافس.

٦ . إبداع أسلوب فلسفي جديد في العرض، و بالتالي الدخول في نوع من المنافسة مع الأدب، و هكذا ظهر الفيلسوف الكاتب، الحاضر في مختلف مجالات الحياة الفكرية و الثقافية من خلال مختلف وسائل الإعلام و الاتصال، و لم يعد الفيلسوف في فرنسا كائنًا يسكن في برج عاجي معزولاً عن هموم الناس، بل يشارك في مختلف القضايا التي يعرضها المجتمع الفرنسي و العالمي على السواء.

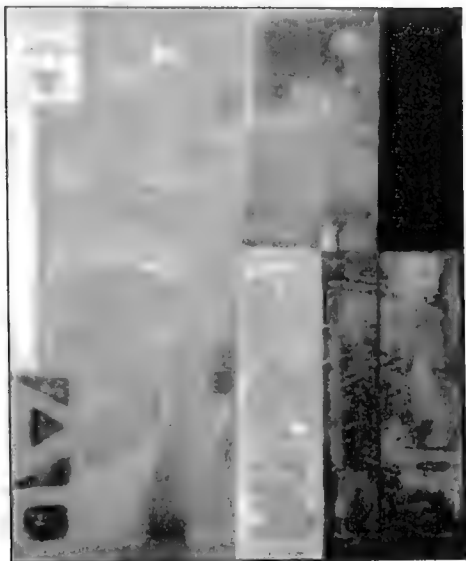
تعددتها و لا مفاهيمهم المتنوعة، و لكن ما يسميه (باديو) بالبرنامج الفكري لهذه الفلسفة، فما هي معالم هذا البرنامج الفكري؟

١ . عدم الفصل بين المفهوم و الحياة، و البرهنة بأن المفهوم حي و أنه إبداع و عملية و حدث، و بالتالي لا يمكن فصله عن الوجود.

٢ . تأسيس الفلسفة في الحداثة أو إقامة الفلسفة في الحداثة، و هو ما يعني إخراجها من طابعها الأكاديمي المغلق و نشرها في مجالات الحياة المختلفة و بالتالي ربطها بالحداثة الفنية والاجتماعية و السياسية، أي دمج الفلسفة في الحداثة الشاملة.

٣ . التخلي عن التقابل بين فلسفة المعرفة و فلسفة الفعل، و البرهنة على أن المعرفة ذاتها ممارسة، و أن المعرفة العلمية نتيجة للممارسة و التطبيق.

٤ . إدخال الفلسفة في الوضعية



عن أيّ شاعرة أتحدث ؟  
قراءة في دفتر إبداع أنثوي مغربي

بقلم: د. هيفاء السنموسي  
(الكويت)

الموقف

# عن أي شاعرة أتحدث؟ قراءة في دفتر إبداع أنثوي مغربي

بقلم: د. هيفاء السنوسي

(الكويت)

دراساتها ، وحصلت على الثانوية العامة ، والتحقّت بعدها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في مدينة " تطوان " وحصلت على الإجازة الجامعية في آداب اللغة العربية ، ثم واصلت مسيرتها العلمية بالتحاقها بجامعة فاس للحصول على شهادة الدروس المعمّقة ، ومن ثم حصلت على دبلوم الدراسات العليا في الأدب المغربي الحديث . وختمت طموحها العلمي بحصولها على الدكتوراه في الأدب الحديث ، وعملت بعدها أستاذة للأدب العربي بجامعة عبد المالك السعدي بمدينة تطوان " ذات الطابع الأندلسي .

سعاد الناصر باحثة متميزة ، ومبدعة متألفة في سماء الأدب ، شاعرة وقاصة تحمل ملامح إبداعية خاصة بها تميّزها عن غيرها من أدبيات بلدها ، وتضعها في قائمة نخبة الأدبيات العربيات .

تعاطف طموحها الثقافي فأُسّست بمساعدة زوجها عبد الهادي بن يسف صحيفة ثقافية شهرية أطلقت عليها " ملامح ثقافية " وتسلط الصحيفة الضوء على المسارات الثقافية

في البدء أقول شاعرة وقاصة عربية مبدعة تأتي في زمن العتمة تتمتع بصهوة الأحلام وتعزف على قيثارة الآمال المرتقبة، تتنفس البوح والمواجهة في زمن الصمت والخوف ، تقدم لنا الصورة المشرفة للمرأة العربية المسلمة المفكرة والمبدعة التي تحلم ببناء مجتمع مثالي يوازن بين الحرية والمحافظة . إنها سعاد عبدالله الناصر المعروفة في الأوساط الأدبية بام سلمي ، أديبة مغربية تعزف لحن الإبداع الأدبي في زمن يصصف فيه التلوث الثقافي . من مواليد مدينة " تطوان " في المغرب عام ١٩٥٩م . دخلت الكتاب ، وحفظت القرآن قبل التحاقها بالمدرسة . كان والدها يشجعها على القراءة ، فكانت تقرأ له كتباً دون أن تفقه معناها لحداثة سنّها حينذاك .

توقفت عن الدراسة بعد زواجها في سن صغيرة ، وانشغلت باهتمامها ببيتها وحرصت على أن تكون زوجة و أمّاً مثالية . إلا أن طموحها لم يتوقف حيث وجدت في مكتبة والدها مكاناً مناسباً لتنهّل منه العلم ، فبدأت بالقراءة ثم أكملت

والإبداعية الأدبية والفنية في العالم العربي ، ويتسنى المبدعين من الشعراء والكتاب .

إن صحيفة " ملامح ثقافية " بصمة ثقافية عربية إعلامية واعدة ، تعلن تطلع أدبيتنا لمستقبل ثقافي عربي أكثر إشراقاً ، فالصحيفة منفحة على كل التيارات والاتجاهات الثقافية العربية المؤمنة بالاعتدال والانفتاح والوسطية .

وتعترف سعاد بدور زوجها الذي يدير تحرير صحيفة ( ملامح ثقافية ) في دعم مسيرتها العلمية والإبداعية ، فهي تراه الرجل الرائع الذي يختفي وراء نجاحها العلمي والأكاديمي ونشاطها الثقافي والأدبي المتوهج إبداعاً ، شعراً وقصة . تقول في ذلك ( التحقت بالدراسة المنظمة في كلية الآداب بتطوان بعد نجاحي في البكالوريا ، وكان هذا من الأحداث الحاسمة في حياتي لأن أحداً لم يعرف أنني قد أستطيع النجاح بعد انقطاعي عن الدراسة مدة طويلة إلا أن إيمان زوجي بي كان يدهمني إلى حصر المزيد من النجاح . والحمد لله توج بحصولي على الأستاذية في نفس الكلية التي درست بها ) .

تطلق أدبيتنا سعاد في فضاء الإبداع الأدبي محاطة بمبىق القيم السامية والأخلاقيات الفاضلة والمشاعر النبيلة ، فتترك قلمها يلمس جروحاً إنسانية ، فيسجل ملامح أحلام ، المحبطين في عالمنا العربي والتي تطوي على نفسها إن لم نسبر أغوارها . تتفض سعاد الغبار عن أحلام المحبطين

المتفوقين في عالم العزلة ، وتمنحها أجنحة بيضاء تطير بها بعيداً ، وتخلق بها في فضاء واسع ، فتتفض جلودنا العربية ، وترتدي كياننا الممتدة ثوباً فضفاضاً يخفف عنها معاناة العيش في هذا الزمن الضيق اللاهث وراء الماديات والمصالح .

حينما تبوح سعاد بكونونة المرأة فإنها تقول في كتابها " بوح الأنوثة " : ( حشد من الدفاعات والكتابات تتراص أمام بوابات روحي ، أرنو بحزن إلى هذه القوى الموهلة

في التشرذم ، في التناحر وفي الفوضى . فوضى في المنهج ، فوضى في طريقة التفكير ، سيطرة النزعة العاطفية أو التصادية في بسط قضية المرأة ، سيطرة وفوضى أفرزنا ضباباً ملوناً يوغل في جراحاتي ، يملأ خواء متخلفاً عن نزيف معلن في كل لحظة من لحظات الذات المحاصرة ) .

وتقول في موضع آخر من الكتاب نفسه ( هل بعض قضايانا التي أثرت قضايا حقيقية ، أم قضايا مفتعلة تؤثر على مدى تقدمنا أو تأخرنا عبر مرآة الآخر ؟ وهل تمس هذه القضايا واقعنا نحن بما فيه من إشكاليات وأزمات و مرجعيات خصوصية ؟ ) .

يؤرق الوضع الحالي للمرأة العربية أدبيتنا والتي ترى أنها ستتحسن بوعيها لذاتها ولواقعها ولحضرتها . ويبدو أن الواقع المحيط المحيط بشخصياتها القصصية هو انعكاس للواقع

الذي يمجُّ بالنكبات والأزمات والأحزان ، وليس انعكاس لنفسيتها لأنها تعيش أرقى وضعية ممكن أن تعيشها المرأة العربية .

#### مؤلفات إبداعية

نشرت سعاد الناصر كتباً في فضاء الإبداع الأدبي ، وكان أولها الديوان الشعري الموسوم

" نوبة الانهيار " ثم نشرت ديوانها الموسوم " فصول من موعده الجمر " ، و تأتي بعد ذلك مجموعتها القصصية " إيقاعات في قلب الزمن " التي تمزج فيها سعاد إيقاعات إنسانية في قلب الزمن . وقد نشرت لها سلسلة ( شعاع ) القفريية كتاباً يضم مقالات تتعلق بقضايا المرأة يحمل عنوان ( بوح الأنوثة ) . وأخيراً يأتي آخر إبداعاتها الأدبية ديوان يحمل عنوان ( ساسميك سنبله ) .

بوح إبداعية أنثوي ذو مذاق خاص ، وترفض الأمنيات مفادرة الذاكرة ، ضالمة مع هذه وذالك في نظرها - نهر الأنوثة المتدفقة التي تسمو بالحس والوجدان إلى قيم المحافظة على أسمى معاني الاحترام والترابط الإنساني العميق ، نهرًا تدفق غزيراً معطاء في أي موقع كان . ويظل الحلم يسكن ذاكرتها فتتمنى لو أن شهاباً كالذي أضاء سماء جدتها يُضيء سماءها ، ولو أن نهرها المتدفق لم يفيض يوماً لأنها ستصنع حتماً تاريخاً متجدداً يتبرعم في مساحات الصدق والاحترام .

وتُعتبر سعاد في كتابها " بوح الأنوثة " عن مسماحة الحلم بعالم نسائي يفرغ في فضاء ألوان الكتابة الإبداعية . تقول في ذلك ( فهل تعي المرأة هذه النظرة القاتمة وتعمل على تجاوزها بالانطلاق من الذات لاكتشاف آفاق إبداعية زاهرة بشتى التجليات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية ؟ هل تتطرق المرأة المبدعة من قديمها لتبدع جديدها بأمل وتفاؤل

يشي بقرب سقوط الحواجز تباعاً؟ ) .

وتقول في موضع آخر ( كثيراً ما كنت أسمع جدتي تقول: الإنسان الذي ليس عنده ثوب قديم لا يمكن أن يكون عنده الجديد . وكنت أمز رأسي بغير اقتناع وأقول ضاحكة : وددت لو ملكت دائماً الجديد لأحرق كل القديم .. ولكن مع مرور الوقت واكتساب مفاهيم وقناعات مختلفة ، تعلمت أن هذا المثل حكيم ، لأن كل جديد لابد أن يبلى ، وبالتالي يصبح قديماً ، فنحتاج إلى الجديد ، وهكذا حتى تتوقف حركة الحياة فينا ) .

#### خفقة شاعرة رقيقة

أبدأ بأولى المحطات الشعرية التي ألمس فيها خفقة القلب التي تحلق بنا في قصيدة معبرة تأسر النفس ، تنصير مجموعتها الشعرية " ساسميك سنبله " ، وتحمل عنوان " التماس " . تقول :

قبل أن ترتقي صدره المغفرة

تبتغي الكوثر المتناثر فوق بساط من  
المرحمة

اغتمس برحيق التمساح  
والبسملة

واخلع الفل من مضغة سكنتها  
رياح الهوى

والتمس من شعاب الأخوة عذرا  
يناجي السنا

كي يؤوب الذي راح...

تشرق الركعة السجدة

يتبرعم حولك لباس التقى

تجلجلى رؤى المغفرة

وأقف عند محطة المشق عند  
شاعرتنا بقصيدة كتبتها تغنياً بعشق  
مدينتها تطوان " الحمايمة البيضاء "  
التي كانت تسمى " تطاون " . وعنوان  
القصيدة " غفوة فوق صدر تطاون " .  
تقول فيها :

خرجت من طيف التكوين

انسلت من أحداق غرناطة

نجمة بيضاء بيضاء...

عينها وعود تشرق بالأمطار

تحتضن ارتعاشات الأحلام

وتنميس كفصن اللباب

بين مسافات الوجد

بغلائل بيضاء بيضاء..

فلق الصبح الصبح ينوب من

وهجها الفتان

يحضنها درسة..

عبر براق القمام

تحت أقدامها يسترخي البحر

وتسري وديان

تفوح بالسوسن والعنبر

ولحظات الانتعاش

وأنتقل إلى ميناء شعري آخر ،  
أتأمل فيه امتداد بحر الكلمة  
الشاعرة التي أرى فيها أجنحة الحلم  
المعلق على جدار الزمن ، فأقرأ  
قصيدتها المفعونة (بعد البكاء ) التي  
تقول فيها :

أنت أسير و أنا أسير

فمن يفلأ القيد عنا كي نسير.

و أسير فوق الشاطئ المفتوح

لكل الفصول

تقذفني الموجات بالرداذ

تعبير نحوي الهمسات على صهوة

السنين

تنسجني أوتاراً في لحن الحنين

تحاصرني في حمى اللظى

تذروني بين الذهول

أعدو في مفاوز ذاتي

تراودني أضيالي

تلفظني أنفاسي

حتى تسيل سدى في غيبش

الذبول

تتمد يدي نحو طيف سفينة

ترسو

في شقائق النعمان

تتفتح في النقع العربي وتنتظر

الإشارة

تنساب في نبض حبي حين

يفيض التنور

وتتشعل الشرارة

توقد في هذا الجسد المشروخ

## سهيل الإشراف

## في ربيع الافتتان

-وتعزف شاعرتنا " ترنيمة الوجد "  
فتقول:

تراكض الأزواء في ذاتي

تطأ المسافات البعيدة

تسري عميقاً في تفاصيلي

راكم جرح فوق الجراح

وتعانق الظل الممدد في الآتي

في سهوة الوطن الأيل للرحيل

إلى شعاع ينبت العهد الممضخ

بالتمرّد

الأحلام البريئة

وأضح من ذاتي على ذاتي

من وحل فاجعة تشق عنادي

فتبدو لي الأشياء جمراً

يتدفق الإعصار في روعي

هالام يمضي موج أسرك

والعمر يسلمني إلى أفق

انتشطاري

ويسبح الألق الساري

وأختم بالوقسوف عند الميناء  
الأخير في شعرها ، فأقرأ قصيدة  
جميلة معنونة (أكون امرأة) ، تنطلق  
فيه ومضات بوح أنثوي رقيق يعكس  
عمقاً في فهم قضايا المرأة العربية  
ويختزل الصراخ في كلمات معبرة  
تتدفق بعداً إنسانياً ذا بريق. تقول:

أكون غصناً أخضر

ذا شوكة

أكون يوماً ممطراً

أسقى دروب العمر

شمساً تدفئ برد الحياة

أكون بدرأ عاشقاً

يشع فوق الكون

تستهدي به المناقب

أكون عطراً يرتوي من جمره

اليقين

ومضة تزف للأمان

حلم إنسان يسمى : امرأة

أو لا أكون ...



## العين الثالثة

بقلم: أحمد الشريف  
(مصر)

## العين الثالثة

بقلم: أحمد الشريف

(مصر)

طويلة أن الغرب يتطلع للحصول على ثروات التبت، وأن السلام سيزول إذا دخل الأجانب البلاد، ووصول الشيوعيين إلى التبت أكد ذلك ص ١٢، وإذا تتبعنا مع "رامبا" هرم السلطة في التبت، نجد أن على رأس الحكومة والسلطة الدينية "الدالاي لاما"، وكلمة "لاما" تعني الشخص الأعلى والأرقى، أي فرد في البلاد يمكن أن يشكو إليه، هدفه النهائي، العدل. بعد "الدالاي لاما" هناك مجلسان، الأول المجلس الديني، ويتكون من رهبان أربعة يأتون في المقام الثاني بعد "الدالاي لاما"، وهم مسؤولون بالدرجة الأولى عن معابد "اللاما" وأديار الرهبان، وكل المسائل الدينية تعرض عليهم.. المجلس الثاني هو مجلس الوزراء ويأتي بعد المجلس الأول، ويتكون من أربعة أعضاء ثلاثة علمانيون وواحد، واحد، وهم مسؤولون عن السلطة ككل، وحدة المعبد والدولة. بعد عرض لا بأس به للسلطة الدينية في التبت وصف للمعابد وجغرافيا التبت، نسافر مع "لويسانج رامبا" من خلال أسلوبيه الممتع وتفصيل عالمه الباطني، إلى المغارات البعيدة والأنهار التي لا يعرف لها بداية أو نهاية وإلى عالم التبت السري بكل

عالم التبت، عالم الغموض والسحر، التصوف والتأمل، الجمال والإثارة، يتحدث عنه شاهد من داخله، عاشه منذ صغره حتى وصل إلى أعلى المراتب الدينية فيه "لويسانج رامبا"، هذا اللاما التبتى، الذي قال له المراهون- وكلمتهم لا ترد هناك- أن النجوم حكمت بأن يكون راهباً طبيباً، فغادر بيته وهو في السابعة من عمره ليدخل المعبد. ويدرس على أيدي أساتذة كبار في فنون الطب والتشريح بالإضافة إلى عدد من الفنون الغامضة مثل الاستبصار والتخاطر والسفر النجمي والارتفاع والسباحة في الهواء والتأمل وقراءة الهالات المحيطة بأجساد البشر والنظر في الكرة البلورية لمعرفة أفكار الآخرين .. هذا اللاما يفتح لنا الباب السري كي نلج من خلاله عالم التبت، بنظامه الكهنوتي وطبيعة وسلوك البشر وعاداتهم وتصوراتهم عن أنفسهم وعن الآخرين، يقول "لويسانج رامبا"، إن التبت بلد ثيوقراطي، ولم يكن لدينا رغبة في التقدم الذي أحرزه العالم الخارجي. كل ما أردناه، أن نتمكن من التأمل والتغلب على شهوات الجسد. وقد أدرك رجالنا الحكماء منذ فترة

خمسین متراً قد ينتقل من درجة حرارة ٤٥ إلى درجة ٥" ص ١٠٤ الدين في التبت، هو أحد أشكال الديانة البوذية، وهو دين يختلف عن البوذية بأنه دين أمل وإيمان بالمستقبل؛ فالبوذية في رأي "رامبا" تبدو سلبية، تدعو إلى اليأس، وهم لا يعتقدون بأن هناك، "أب كلي القدرة"، يراقب ويحرس كل فرد في كل مكان. ولا يوجد موت، في معتقدات التبت، وكما خلع الرجل ملابسه في آخر النهار فإن الروح تخلع الجسد حتى يذهب المرء إلى النوم، وكما ترمي البذلة حين تتمزق، فكذلك الروح ترمي الجسد حين يتمزق أو يبلى، الموت ميلاد جديد، إن الوفاة هي ميلاد آخر في مجال ثان من الوجود، إن روح الإنسان خالدة، وما الجسد إلا عباءة لها يختار حسب عمل المرء في الدنيا. إن المظهر الخارجي ليس هو المهم بل الروح الداخلية، وقد يأتي نبي عظيم في شكل رجل فقير. إن "عجلة الحياة" تعني الميلاد ثم الحياة في العالم، ثم الموت والعودة إلى الحالة الروحية، ثم في الوقت المناسب يولد المرء ثانية في ظروف وشروط مختلفة، قد يعاني الإنسان كثيراً في حياته، ولا يعني ذلك أنه كان شريراً في حياة سابقة، بل قد تكون تلك أسرع وأفضل طريقة لتعلم أشياء معينة. إن التجربة العملية خير معلم للمرء. إن من ينتحر قد يولد ثانية ليعيش السنوات التي لم يعيشها، لكن ليس معنى ذلك أن من مات طفلاً أو صغيراً يعتبر منتحراً. إن "عجلة الحياة" رمز. ويصف "رامبا" في

ما فيه من موت وحياة وقسوة وحب وتأمل وجنوح وصبر على المناخ الصعب وعلى أطماع القريباء في كنوز التبت. هناك في المناطق المرتفعة الباردة يغطسون الأطفال المولودين حديثاً في مجاري المياه الثلجية، ليختبروهم إذا كانوا أقوى بما فيه الكفاية كي يعيشوا. لهم تربية شديدة مع الأطفال، خصوصاً لو كان الصبي من عائلة من الطبقة الراقية؛ فالولد الفقير ليس لديه أمل في حياة مريحة في المستقبل، فيجب أن ينال العطف والرعاية وهو صغير بينما الولد الغني من الطبقة الراقية لديه كل الراحة والفنى في حياته المستقبلية. عبر صفحات وفصول الكتاب يستطرد "رامبا"، عن كيفية دخوله المعبد وقراءة ومعرفة اللامات لتاريخه السري وممرات التناسخ التي مر بها في حياته السابقة وعن تجربة خارقة تم من خلالها وضع "عين ثالثة"، له في أعلى الجبهة كي يتمكن من التقاط وتفسير الهالات التي تحيط بوجوه البشر. ثم الرحلات الخطرة للبحث عن الأعشاب الطبية النادرة التي توجد هناك في أعالي الجبال، ورؤية الكائنات الغريبة وما أسماه "الإنسان الوحشي" ذلك الإنسان الذي يعيش في الأراضي المرتفعة الثلجية التي تقع فوق سطح البحر بعشرين إلى خمس وعشرين ألف قدم، "حيث نقطع مسافات الثلج الشاسعة تتخللها أودية خضراء تدفئها ينابيع حارة. هنا يمر المرء بتجربة لا يمكن أن يمر بها في أي مكان في العالم، فعندما يسير المرء

يستطيعون عن طريق كثافتها ولونها، معرفة صحة المرء، ومدى استقامته وحالاته العامة. هذه الهالة هي انعكاس لقوة حياته الداخلية، ولروحه، عند الموت تتلشى الألوان حول الجسد، وتفادى الروح في رحلتها إلى المجال الثاني من الوجود.  
ص ١٥٦

هذه السيرة الذاتية والتي كتبها "لويسانج رامبا" باللغة الانجليزية، بعد خروجه من التبت وعدم قدرته على العودة إلى هناك بسبب الغزو الصيني لبلاده، أثار الكثير من الدهشة، وأقبل عليها القراء حتى طبعت أكثر من ثلاثين طبعة، وهذه الترجمة عن الطبعة السادسة والعشرين ١٩٩٢، والتي ترجمها أحمد عمر شاهين باقتدار ولغة غاية في الشاعرية، كنا معه ومع الكاتب في رحلة عمر مشوقة، ملهمة، مؤثرة، داخل معبد "التشاكبوري"، معبد الطب التبتى، تكشف عن عالم غريب من العادات والتقاليد والتأمل. عالم لم نعرف عنه إلا القليل، وهذا شاهد يلقى عليه الضوء من كل جوانبه.

نهاية الكتاب رحلته مع الموت، وهي رحلته الأخيرة والهامة في بلاد التبت قبل الرحيل، عندما جاء إليه "لاما" عجوز، أخبره بأنه قد حان الوقت، كي يجتاز مراسم الموت الأصفر: "لأنه يا بني، دون اجتيازك بوابة الموت، وعودتك، فلن تعرف حقيقة أنه لا يوجد موت هناك. إن دراساتك في السفر النجمي سارت بك بعيداً، لكن هذه ستأخذك أبعد، فيما وراء ممالك الحياة، وإلى ماضي بلادنا البعيد" ص ٢٦٣ بعد تجربة اجتياز بوابة الموت تساءل، عن غرور الإنسان المصري وعن الذين لا يؤمنون بغير المادة والأشياء المادية، وعن نظرة الغرب إلى معتقدات أهل الشرق الذين ولقرون عديدة، عرفوا القوى السحرية المختلفة وقوانينها، واعتبروا ذلك أمراً طبيعياً، ويدل أن يحضوا تلك القوانين على أساس أنها لا يمكن أن تخضع للاختبارات العلمية، ولذا فهي غير موجودة، فإنهم سموا بشدة لزيادة سيطرتهم على تلك القوانين. كل الناس تمتلك هالات حول أجسادها، وخبراء فن قراءة الهالات،

\* المين الثالثة، لويسانج رامبا، ترجمة، أحمد عمر شاهين، سندباد للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠١م.

# أربعة جدران أخرى (إشارة إلى نص بول شافول)

بقلم: بثينة العيسى  
(الكويت)

الموقف الثالث

# أربعة جدران أخرى (إشارة إلى نص بول شاؤول)

بقلم: بثينة العيسى  
(الكويت)

يتحرك، إنه لا يتحرك أفقياً ولا رأسياً، إنه راكد مثل قطرة زيت فوق ماء، وهو يحوم حول ذاته في حراك شكلائي، إنه يقول فقط، يمرّ الأشياء فقط ويبدو- في انهماكه ذلك- حذراً من التورط فيها، حذراً من مجرد فكرة صنع علاقة ما بينه وبينها..

هذا عدمٌ لا يذهب حتى منتهاه لأنه لا يريد أن ينتهي، لا يريد أن يخسر حياته، هذا عدمٌ يكرس عديمته على جميع الأصعدة، ويبدو - أكثر من أي شيء- مثل مشروع تشيؤ، أو مشروع انمساخ، بالمعنى الكافكوي..

وعندما يصنّف نص على أنه نصٌ فالأمر يتجاوز مسألة تسمية الأشياء بأسمائها، أو تجاوز عبثية الأجناس الكتابية، أو هروب من أي نوع من الالتزام، أو تمرد على تعسف التصنيفات، حين يبدو العالم- برمته- متكشفاً من خلال النص عديم المعنى والهوية والشكل، حين يبدو مجرد هلام متداخل من أشكال ولا أشكال، وألوان ولا ألوان.. فالنص، يتجاوز نفسه، حين يتحول إلى آلية فهم، وطريقة إدراك، بل وطريقة حياة، مهما بدا عديمياً،

نعرف بأن العدم ميّال إلى إعدام ذاته، بأن الفناء يفني، والحياة تحيي، والأشياء بأسمائها، والأسماء بأشياءها- وأنا- ربما- نقاوم نواميس الوجود عندما نقرر (تجميد) حالات تنتابنا، سواء كانت حالة عدم، أو حالة حياة، عن سبق رغبة وإصرار، بل عن سبق وعي، وأن افتعال أمر كهذا يلحقنا بحالة قطعية بيننا وبين العالم، ربما لفرط ما يبدو بذئياً وطاعناً في الوقاحة، هو موقف حقيقي وينم عن إدراك، بقدر ما يتكلل لنا ظاهراً في صورة سام، أو لا اهتمام، أو لا معنى. حسناً، العالم بذئ، والإنسان مقدوف منذ البدء في عالم بذئ، وهذا فكر سارتر في نموذجي جداً، تبدو فكرة كهذه- في نصوص بول شاؤول- ضريباً من المسلمات، حتى أنه لا ينخرط فيها أو يشير إليها، بقدر ما هو يشرع بتحليل نمط للتعامل مع عالم بذئ عبر رفضه بساطة، إنه ينخرط العدم ولكنه لا يذهب به -وبالنص- حتى منتهاه/ حتى لحظة انقلابه الضديّ إلى وجود، إلى تجلي، إلى كشف أو أياً كان، ويمتلك النص، كل هذه الأشياء هي من قبيل الهرطقة، فالنص لا

"، بالأخرى" بينه وبين الخارج"  
ويقول :

"فالجدران ينبغي أن تلعب دور  
الحامي من الخارج، الجليلة،  
الضوضاء، الأصوات، الصراخ، وقع  
الأقدام، لعلمة الرصاص، دوي  
الآلات، أي كل ما يصنع الحكاية في  
ذلك "المقلب" أو "المنقلب" الآخر".

\* \* \*

يسمي بول شاوول بطله الذي  
يتحرك/ لا يتحرك في النص باسم  
"السيد"، ربما لأن الأسماء بدورها  
انخرطت في التصنيف، ولأن  
التسمية فعل ظهور، واستخراج  
الأشياء من الهيولى إلى الوجود،  
يتجاوز بول شاوول معضلة التسمية  
ويكتفي بلطفة رسمية هي "السيد"  
الذي هو سيد قراره، قراره ببناء  
قطيعة حقيقية بينه وبين العالم؛  
"انخرط في الغياب وفي  
الصمت ، فلم يمد يسمع ولا يحس  
به أحد"

الغياب هنا رغبة، ورفض، وإرادة،  
وربما استجابة لا واعية إلى ما سماه  
فرويد "غريزة الموت"، ينجذب إليها  
البطل بكل حواسه في لغة ما فتئت  
تكرس مفردات التمسك والانقراض و  
التفنن، بل تكاد تحتفي بها .

\* \* \*

ورغم أن النص لا يتحرك، كما  
أسلفت، ولا يحتاج أصلاً إلى مسافة  
حركية، باستثناء تلك الحجرة  
الصغيرة من الأمل، وبما يكفي  
للرقص والكتابة والفناء، ورغم أنك  
تدرك منذ الأجزاء الأولى، إن لم أقل

ولأنه من قبيل التناقض والتناق أن  
تجني الكلمات مصاغة في قالب  
متماسك وقوي، في حين أن النص  
يعكس حالة تهالك وتمزق..

\* \* \*

الأكثر، أن اللغة تجيء مثل  
سبحة تنفطر، إذ تتتابع الكلمات  
بترتيب وفوضى، في لا نظام يخفى  
في قلبه نظامه الخاص، تجيء  
العبارات طويلة وسائلة ومتحركة في  
جميع الجهات مثل أخطبوطات  
منمورة، ثم لا ؟ النص يجسد آلة  
خلق، ببساطة متناهية، اللغة تشبه  
النص، النص واللغة والرؤية تتداخل  
في معمار منسجم مع ذاته .

\* \* \*

عندما نبدأ في قراءة نص "أربعة  
جدران أخرى" نستعيد أجواء  
"اللامنتمي"، أو ربما نستعيد أعراض  
اللا منتمي التي كتبها/ قرأها كولن  
ولسون، فالعالم- كله- عيشي، ولا  
منطقي، وربما "غبي" أو "مخيول" أو  
أي كلمة ملائمة، بمعنى آخر، نعرف  
سلفاً بأن العالم يجيء مخالفاً لما  
تفترضه ذهنية الكاتب، وهو لهذا،  
في كل سطر لا يتجاوز سطراً،  
يكرس حالة من القطيعة بينه وبينه،  
إنه يرفض هذا العالم، لا يريده، لا  
يريد إلا "أربعة جدران أخرى"، وكان  
أربعة لا تكفي لبناء سد يفصل  
الداخل عن الخارج، فالغياب هو  
قرار، وإرادة الغياب موقف واع،  
"إنها جدران، ولا يمكن أن تسمى  
أي شيء آخر "حواجز" أو "موانع"  
مثلاً، أهميتها أنها تفصل بين عالمين

والشوارع، حركة تحترق بحس من الداخل، بحس من منطق التفاني والتفكك والخراب والاندفاع إلى غرائز القتل وشهوات السائرين بلا تردد إلى مصائرهم المحتومة".

الكاتب هنا متواطئ مع الموت، ومع الانحلال، والتفسيخ، ومع انقراضه الخاص، حيث "لا يمكن متابعة أحوال الانقراض إلا بالتواطئ والشاركة الكاملة معه"، وبمزيد من هذا البتر المستमित لأي شكل من أشكال العلاقة، والتواطؤ، مع عالم يبدو رافضاً لأبسط نواميس منطق الكاتب، نجده يسعى باستمرار- وربما عبر هذه المزاجية الخبيثة بين الأضداد التي هي في جوهرها ليست أضداداً- إلى إلغاء أي نوع من الإحساس، بأي شيء، أيا كان هذا الإحساس، حتى الحزن؛ "صار متاعاً من هذه الأمتعة المتناثرة في غرفته".

فهو يتشياً مدركاً لذلك، وراغباً بذلك، رغم الحنين القديم إلى الصور الأقل للصباحات والليالي، الصور الأصلية المتجذرة في لا وعينا الجمعي.

"فكانه يسعى إلى إفراغ رأسه وجسمه وحياته من كل تلك الترهات والخرافات، لتتجلى له لحظة الانقراض العامة بكل صفاتها ونقائنها وعريها وفراغها"

إنه- ربما- سمي نحو النيرفانا ، نحو الانطفاء التام للحواس.

\* \* \*

ولكن... ألا تعتبر الكتابة- في أصلها- فعل وجودي، يناقض في

من الأسطر الأولى، فحوى هذا الخطاب العدمي، الموجل في العبيثية المدركة لذاتها، فإنك تمضي وحسب، ربما لأن الروح العبيثية تتسلل إليك وتصيل فيك وتصبح بدورك منسأباً في النص، في رحلة يستثمرها المؤلف كاملة لأجل أن "يعرّي" علاقة "السيد" بمفردات هذا العالم التي ما انفكت تتخلّى عن أصلاتها وحضورها ونقائنها، كالأشجار، والكتب، والليل، والصباح، والضوء، والغبار، والمكان، والزمان، واللامكان واللازمان.. حيث تستحيل كلها- وبدون فجاءة أو أدنى إحساس بالفجعة- إلى ظواهر متجلية لحالة اللامعنى، أو المزيد منها:

"نعرف أنه يمكن أن نموت وأنه يستحيل أن نموت، نعرف أنه يمكن أن نعيش وأنه يستحيل أن نميش، نعرف أنه يمكن أن نعرف وأنه يستحيل أن نعرف، نفقد لحظة الجهل المكتسب، ونفقد لحظة الجهل الخالص.. الأشياء تخرج منك من دون أن تدخل، وشيئاً فشيئاً يتلاشى الإحساس بالحضور، وكذلك يتلاشى الإحساس بالغياب، وكذلك تتلاشى أي دهشة بالخراب، كل خراب، هنا في الداخل وهنا في الخارج، ويصبح التشوش رديف أي ظاهرة ساكنة ومكتملة وأبدية"

لا معنى لأي شيء، والغياب هو الخيار الوحيد، وهو الموقف الأكثر تزمناً وصرامة إزاء عبيثية كاسحة كهذه:

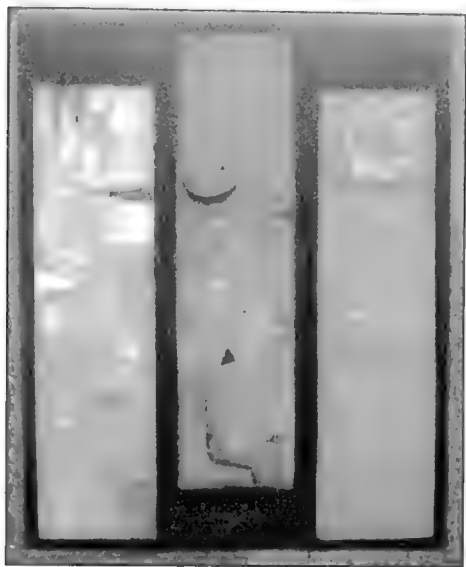
"إذ هكذا يصبح الغياب حركة في عدم الأشياء المدومة أمامك، حركة في التواريخ الملفقة والخرائط الوهمية والجيوش والحروب والمذابح



حقيقته وفي عمقه جذور هذه الفلسفة العدمية حول الوجود برّمته؟ أليست الكتابة في ذاتها فعل حضور، أليست- ببساطة- فعل استثارة للوعي والحواس ومن ثم للمشاعر؟

عندما نقرأ نصاً بهذه العدمية المتقنة، نجد أننا ننتظر تحولاً ما، انقلاباً ما، ننتظر أن يبرز شيء (آخر)، تماماً كما ننتظر خروج ثلة من الديدان من قطعة لحم ميت، نتوقع شيئاً، نتخيل تياراً مضاداً و ببساطة.. نتوقع حياة، ولكن هذا لا يحدث في نصوص بول شاوول، رغم جنوح العدم الفطري إلى إعدام ذاته فالكاتب يجمّد لحظة العدم ولا يستنفدها أو يصل بها إلى أطرافها

القصصية، إنه لا يتجاوزها لأنه لا يريد ذلك، ولكنه مع ذلك يكتب) والكتابة حضور، الكتابة وجود وضوء، ويبدو بول شاوول مدركاً لهذا الأمر عبر استخدامه الذكي لآلية السرد الموضوعي، إنه يصنع مسافة مفتعلة بينه وبين "السيد" تبقي السيد مجمّداً في عدمه، وتكفل له هو - بول شاوول- الوجود والكتابة، ورغم أنه يورد على لسان "السيد" ما من شأنه أن يبرّر الأمر بقوله "الكتابة ثرثرة عدمية رائحة"، إلا أنه تملص من تبرير كونه (يكتب)، من تبرير الحركة نحو النور بالمعنى الهيدغري، من خلال لفة السرد اللاذاتي، أو الموضوعي.



د. فاروق سعد : مسرح الظل حياة  
اجتماعية وسياسية بالفن

أجرى الحوار: فادي غوش  
(بيروت)



# د. فاروق سعد: مسرح الظل حياة اجتماعية وسياسية بالفن

أجرى الحوار: فادي غوش

(بيروت)

■ مهنة المخيلة كانت رائجة حتى بين النساء

■ المسرح الموجود الآن هو مسرح موسمي

ما أسماه "الفن المقارن" بدءاً بكتابه الموسسوعي "من وحي ألف ليلة وليلة" وانتهاءً بكتابه المرجع "خيال الظل العربي". حيث سلك دروباً غير مطروقة ليقارن فيه بين الفنون، موسيقية والمسرحية والتشكيلية والسينمائية في كل زمان ومكان. وهكذا بدأ "إنسان متعدد المواهب" زادت عدد مؤلفاته عن ٤٥ مؤلفاً إضافة إلى عمله في التدريس والمحاماة والفن التشكيلي، كان معه هذا اللقاء وهاكم الحوار:

■ هي التفتيش عن أصول مسرحية عربية، يجري الحديث غالباً عن "خيال الظل"، فهل هناك علاقة ما بين المسرح المعاصر المستند إلى أصول يونانية وبين خيال الظل العربي؟

- في البداية، لا بد من توضيح نقطة أساسية وهي: أن خيال الظل هو فن من الفنون المسرحية، ونستطيع القول أن المسرح الغربي المعاصر هو من أصول يونانية أثنية، لكن أصول المسرح الياباني يابانية، كما أن المسرح الصيني أصوله

ساهم الدكتور فاروق سعد مساهمة فعالة في دراسة التراث العربي على اختلاف مواده وموضوعاته على أساس الفن المقارن، وفي عرض وتحليل علاقاته اثره وتأثره بغيره من التراث لدى الاسم الأخرى في كل زمان ومكان، وعمل على إبراز ما في هذه العلاقة من طاقات حيوية، واضعاً التراث العربي في مصافه كجزء من التراث الإنساني، سواء من حيث الأجناس أو الأنواع الأدبية وتبادل التأثير والتأثير فيها.

وجاء ما أنجزه إضافة نيره في دراسة تقنيات وأشكال وسائل التعبير الفني والأدبي وأدواته لتاريخ الأدب والفنون، وأساساً جديداً للبحث والنقد في الأدب والفن، كما أشرف بنتاجه الموسوعي المتعدد نظرياً وعملياً طوال أربعة عقود وتيف على مجالات رغبة متميزة بشموليتها، وذلك عندما خرج بالأدب المقارن إلى مجال إبداع واسع ومتنوع هو الفن الشامل الجامع بين الفنون على أنواعها وهو

علاقة ما بين المسرح الإغريقي والمسرح العربي المعاصر، فبالإمكان الحديث عن العلاقة المفترضة، لأن الرواد المسرحيين المعاصرين اتجهوا نحو المسرح الكلاسيكي الذي هو المسرح الفرنسي، بتأثير الترجمات في مصر، ثم ظهرت بعض الاتجاهات التي اقتبست من المسرح الإغريقي في أعمال مختلفة.

■ ما الذي حاولت أن تقدمه في كتابك "خيال الظل العربي"؟

- لقد حاولت في كتابي "خيال الظل العربي" أن أحيط بجوانب هذا الفن الأدبية واللفوية والمسرحية والموسيقية والتشكيلية والتقنية وأجمع وأعرف بمخطوطات نصوصه، واثنان منهما في دار الكتب القومية في القاهرة، وكانتا أصلاً من مقتنيات أحمد تيمور باشا، وهما "الروض الوضاح في تهاني الأفراح" أو "اجتماع الشمل في خيال الظل" و"السرماطة في أزجال خيال الظل" لم يسبق تناولهما بالعرض والتحليل من أي من الباحثين رغم أنهما لا تقلان أهمية عن مخطوطة ديوان "كدم" التي نشر كاله بعض نصوصها كما عرضت ما عرفت من ظلياته وترجمت لما اكتشف من أعماله حتى اليوم وذلك في المشرق والمغرب وعلى مر العصور.

ولعل العرب قبل الإسلام قد عرفوا "خيال ظل الأيدي" وقدموا عروضه في خيمهم، فإذا صح هذا الافتراض، يكون أقدم الأنواع الظلية التي مارسها العرب وإذا كانت لم تصلنا أخبار ونصوص عن

صينية، والمسرح العربي كذلك أصوله عربية. وقد تجلّى المسرح العربي في أشكال عدة منها: فن التقليد والحكاياتية، فن الأرجواز "الدمى"، فن الإيماء، وكل هذه الفنون عربية الأصول، مع احتمال أن يدخلها أشياء من الأمم الأخرى. وقلت مرة في محاضرة عن المسرح العربي أنه يتبع قواعد الأرستطية، باعتبار أن العرب لم يعرفوا المسرح لأنهم لم يترجموا المسرح الإغريقي إلى العربية. حين أن كتاب أرسطو في الشعر ترجم إلى العربية مرات عدة، ومنها ترجمة ابن سينا ولا ينبغي على أي حال، أن يطالب المسرح العربي بأن يكون إغريقياً، أو نأخذ عليه مقاييس أرسطو، حتى نحكم عليه إذا كان مسرحاً أو غير ذلك. فلدينا فنون مسرحية قديمة كما كان للأخريين، وأسس المسرح العربي مختلفة تماماً عن المسرح الإغريقي. وأود الإشارة هنا إلى مسألة

مهمة فأرسطو يتكلم فقط عن وحدة الحدث، والإيطاليون هم الذين تكلموا عن وحدة الزمان ووحدة المكان في العمل المسرحي، ونفاجأ بأن القواعد الثلاث التي يقوم

عليها المسرح الكلاسيكي، موجودة أساساً في فصول خيال الظل العربي، "بابات ابن دانيال" والقواعد المشار إليها، موجودة بتركيز يعجز عنه أي كاتب معاصر، خصوصاً في فصول كرا كوز وعواظ، التي انتشرت بأشكال في لبنان وسوريا وفلسطين والمغرب وتونس وليبيا. وإذا أردنا البحث عن

ممارسة خيال الظل في عصور الجاهلية فإن ذلك شأن جانب كبير من تراث الجاهلية الذي اندثر وباد، وما وصلنا من هذا التراث كالأدب الجاهلي شعر أم نثر، هو مشكوك بصحته ونسبته إلى ذلك الزمان، إن لم يكن كلياً فجزئياً على الأقل.

وسواءً أصبحت النادرة في "الأجوبة المسكنة" لابن أبي عيون (ت ٢٢٢هـ = ٩٣٢م) و"الديارات" للشايشتي (ت ٢٨٨هـ = ٩٩٨م)، المنسوبة إلى جرير (ت ١١٤-١١٥هـ = ٧٣٢-٧٣٣م) أم إلى دعبيل الخزاعي (ت ٢٤٦هـ = ٩٦٠م) أم إلى عبادة ابن أحد طباخي الخليفة المأمون، فالظاهر أن الهجاء كان من الأغراض الأساسية لخيال الظل في القرون الثلاثة الأولى للهجرة إن لم يكن الغرض الأساسي الوحيد. ولعل الشعر الهجائي بالنمط الذي وصلنا عن جرير والأخطل والفرزدق ودعبيل كان يستخدم في هذا المضمار.

إنما لم يكن لخيال الظل من الأهمية والانتشار ما كان له فيما بعد لأسباب واضحة مردّها وقوامها التحولات في المعتقدات الدينية والتغيرات في الأوضاع السياسية والأحوال الاجتماعية والشؤون الاقتصادية التي عمت البلاد الإسلامية عامة والعربية خاصة في ذلك الزمان.

ومن الشعر المنسوب إلى "ابن الحجاج" (ت ٣٩١هـ = ١٠٠١م)، وهو أقدم شعر وصلنا ورد فيه ذكر البابة ويظهر أن البابة كانت أول ما عرف من أشكال ظلية عند العرب منذ القرن الرابع الهجري على الأقرب.

إنما دون ريب، كان العصر الذهبي لخيال الظل العربي، في

القرون الهجرية الخامس والسادس والسابع، لما وصلنا من إشارات ونصوص تدل على انتشاره وشيوعه ورواجه خلالها، فمن نصوص المسبّحي (ت ٤٢٠هـ = ٤٤٢م) في "الخطط"، يظهر أن خيال الظل في مصر لم يكن يعرض في أماكن ثابتة (خيال الظل الثابت) أو متنقلة (خيال الظل المتنقل) فحسب، بل كان المخيلون يستخدمون أدوات عرضه أو نماذج مكبرة عن شخصيته للإعلان عن فرقهم وبرامجهم في مواعيد واستعراضات مهرجانات الأعياد واحتفالات الختان والأعراس بوقد استمروا في ذلك حتى القرن الثالث عشر الهجري.

وفي الأخبار التي وصلتنا من "ديوان سبط ابن التعاويذي" (ت ٥٨٣هـ = ١١٨٧م)، و"تاريخ الدول والمملوك" لابن الفرات (ت ٥٨٧هـ = ١٤٠٥م) و"شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل" للخفاجي (ت ٥١٦هـ = ١١٦٥م) عن "جعفر الراقص" و"خيال جعفر الراقص" أو "الخيال الراقص"، يظهر أنه كان لهذا الفن رواج كبير إلى حد ارتقى بالمخيل الراقص جعفر إلى درجة عالية من الثراء والشهرة فعرف باسمه هذا النوع الظلي وأصبح بستانه مضرب المثل وموضوع قصيدة وصفية للشاعر ابن التعاويذي تشيد بما حفل به.

ومن وصف "ابن الفارض" (ت ٦٣٢هـ = ١٢٣٥م) لمروض خيال الظل في "التائية الكبرى" يبدو يبدو أن خيال الظل قد وصل إلى مستوى جمالي رفيع إلى حد

جعل الشاعر الصوفي ينبهر به ويستوحي رموزه فيصنفه وصفاً تتعاضد فيه الصور الحسية المنهجية للعين مع الرموز الصوفية المثيرة للخيال والمشوقة للنفس.

وبفضل ابن دانيال توصلت الصلة بين خيال الظل والأدب ولا عبرة في اقتحام العامية لغة ظلياته فقد كانت موجهة إلى الجماهير الشعبية وكانت مادة العرض اليومية وكان لا بد أن تقدم الظليات العربية باللغة التي يفهمها الجمهور وليس أنسب لذلك من لغته نفسها. إنما هذا كله لا ينفي الاعتقاد في أن خيال الظل كان أيضاً من ملاحى أهل الحكم منذ أيام الفاطميين والأيوبيين كما هو ظاهر من خبر مشاهدة القاضي الفاضل له بدعوة من صلاح الدين الأيوبي.

لم يكن خيال الظل مقتصر على مصر وحدها بل شمل جزءاً كبيراً من البلاد العربية في شرقي البحر المتوسط حتى إربيل في العراق، كما يبدو من الخبر الوارد في وفيات الأعشى لسان لابن خلكان (ت ٦٨١هـ = ١٢٨٢م) عن احتفالات مظفر الدين كوكبوري (ت ٥٦٣هـ = ١١٦٧م)، أمير الموصل،

بعيد المولد النبوي هناك، وتقديم عرض ظلي بهذه المناسبة. ولعل هذا الفن قد وصل إلى مستوى رفيع في الموصل ويبدو أن ابن دانيال تعلم أو على الأقل اطلع على فن خيال الظل في الموصل في مطلع شبابه وتابعه حتى خروجه منها إلى مصر حيث اطلع على بن مولاهايم الخيالي، وقدم له باباته، على ما ورد في كتاب "طيف الخيال" فقام

الأخير بإعدادها للفرجة ويعرضها على جماهير القاهرة. وكما وصل خيال الظل في انتشاره إلى العراق في المشرق العربي امتد إلى الأندلس في المغرب العربي، إذ وردتنا أخبار عن نوعين يبدو أن الأندلس قد انفردت بهما: أولهما، الذي استشهد به ابن حزم (ت ٥٥٦هـ = ١٠٦٤م) في كتابه "الأخلاق والسير" وقد سميته "الخيال الآلي"، والنوع الثاني هو الخيال الذي أشار إليه الشقندي (ت ٦٢٩هـ = ١٢٣١م) في سألته فضائل أهل الأندلس والذي بحث (ت ٦٥١هـ = ١٢٥٣م) فيها عن "علم السماع" وقد أسميته "خيال الطرب" أو "الخيال الإشبيلي".

استمر انتشار عروض خيال الظل في سوريا وفلسطين ولبنان ومصر والجزائر وتونس ومراكش وليبيا حتى مطلع القرن الماضي إلى أن اجتاحتها الفنون السينمائية الواقعة وهكذا عرف خيال الظل بعد جعفر الراقص وابن دانيال عدداً كبيراً من الأعلام الظليين أشهرهم، في مصر علي النحلة وداود العطار المناوي وحسن القشاش وأحمد محمود، الذين كانت نصوصهم موضع دراسة وتسجيل من المستشرقين كيرن ووفر وكاله. وبرز في لبنان كل من رشيد بن محمود البمشقي، الذي سجل المستشرق آنوليتمان بعض فصوله في بيروت، والحاج محمود الحارس الكراكيزي في طرابلس وأبو عزت الكراكوزاتي في صيدا. واشتهر في سوريا سليمان بن عبد اللطيف معماري / المعلم أبو عبد اللطيف اللبناني الذي

- دون شك، كانت للأنواع الظلية العربية دون استثناء ، صلة بالموسيقى فلا يمكن تصور عرض "خيال الرقص" أو "خيال جعفر" دون موسيقى ، وحفلت نصوص "خيال الظل الشائع" ، كبايات ابن دانيال (طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم) واللعب المصرية، ك"لعب المنار القديم" (و"لعب المنار الحديث) (و"لعب علم وتعمادير) (و"لعبة التمساح) وبالإشارات إلى الآلات والأوزان والمقامات الموسيقية المستقلة أو المصاحبة في العرض الظلي واستندت تسمية "خيال الطرب" إلى صلة هذا النوع الظلي بالموسيقى . وما من فصل من فصول كركوز الحلبية أو فصول المعلم أبو عبد اللطيف إلا وفيه فقرات عود تطلع بين الفينة والفينة لتعلن عن قدوم أو تحذر من مقدور أو تبئ عن هروب أو ملعوب.

■ ما هي الأمور المميزة التي لاحظتها من خلال بحثك في موضوع خيال الظل ؟

- أمور عديدة أذكر منها :  
- إشارة وردت في حكاية ( علي شار وزمرد الجارية )في "الف ليلة وليلة" يبدو أن بعض المخيلين كانوا يستخدمون التخضيب (الماكياج) أو التكر أو الأقتعة .

- ويبدو أن مهنة المخيلة كانت رائجة فهي لم تقتصر على الرجال أو الغلمان بل كانت النساء يمارسها . كما هو ثابت من أبيات الوجيه النواوي التي يتغزل فيها بمخيلة . ولعل تقديم عروض خيال الطرب

كان يقدم فصوله في الساحل السوري بين طرطوس وجزيرة ارواد حيث قضى فترة طويلة من حياته التي انتهت في طرابلس في ستينات القرن الماضي. ومن المخيلين السوريين المشهورين : صالح حبيب في دمشق ، ومحمد الشيخ ومحمد مرعي الدباغ في حلب ، وبرز في تونس علي التركي وخميس بن عبد الملك وسيدي محمد بو دبوس، وفي ليبيا عرف سالم المكحل ومحمد الوسط المشهور باسم "عمي الوسطي" الذي سجل عنه هونريخ بعض اللعب الليبية .

■ هل تفيد هذه التحقيقات حول خيال الظل في إثراء المسرح العربي حالياً ؟

- موضوعات خيال الظل متنوعة وعديدة وقد حاولت في كتابي الإحاطة قدر الإمكان بموضوعات خيال الظل التي تمالج كثيراً القضايا الاجتماعية والسياسية، حتى أن كتاب المسرح اليوم يستطيعون الإفادة من الموضوعات القديمة تلك ، وإسقاطه على أحداث معاصرة، وأعطيك مثلاً ، بايات ابن دانيال التي تتناول الزواج والخطوبة . والمهم أن يتوافر من يقدر على دخول هذا الميدان ، ومن أهم من اشتغل في جمع النصوص المرحوم حسين حجازي وكان له دور في الحياة المسرحية السورية وقد قدم للنصوص الكاتب المسرحي سعد الله ونوس .

■ في كتابك عدة أنواع من أنواع خيال الظل لم يسبق أن حدها وفصلها أحد قبلك وبلغت النظر صلة هذه الأنواع جميعها بالموسيقى ؟



الأندلسي كان مقتصرًا على جوارى مخايلات عازقات ومغنيات .

- مما يلفت النظر أن مصدر العبارة والعظة في خيال الظل ليس مواضع ظلياته فحسب بل تقنيته التي تفصح عنها تسمية "خيال الظل" إذ أنها أضحت ذات دلالة وجدانية تشير إلى قصر البقاء وحتمية نهائية للحياة . وقد عبرت عن ذلك عشرات الأبيات التي تفتتح وتختتم بها الظليات ومشاهدها .

ومن هنا على ما أظن كانت إجازة الفقهاء له كالشيخ إبراهيم البيجوري (ت ٢١٢هـ = ١٧٩٧م) في حاشيته على شرح ابن قاسم مثلاً، وقد كان مفتياً للديار المصرية وفقهياً مؤلفاً .

- وقد رجح لي أنه كان للمتصرفين علاقات متشعبة وصلات وطيدة بفن خيال الظل لم تقف عند حدود وصفه والاستشهاد به بل وصلت إلى حد استخدامه من المتصرفين أنفسهم لشرح ونشر تصوراتهم وتعاليمهم بين أتباعهم كابن الفارض في تأنيته الكبرى وابن عسري (ت ٦٣٨هـ = ١٢٤٠م) في "الفتوحات المكية" و "التدبيرات الإلهية"، وعبد الوهاب الشعراني (ت ٩٧٣هـ = ١٥٦٥م) في "الطبقات الكبرى بلوا قح الأنوار"، ولطائف المنن"، والشيخ عبد الفني النابلسي (ت ١٢٤٠هـ = ١٧٣٠م) في ديوان الحقائق ومجموع الرغائب . من هنا كان اعتباري لبعضهم كالششتري (ت ٦٦٨هـ = ١٢٩٨م) والشيخ مصطفى الشاذلي (ت ٩٠٠هـ) من أعلام خيال الظل العربي .

وقد بلغت الظليات العربية المنشورة

نصوصها أو خلاصتها حتى اليوم وعرفت مواضيعها ، أكثر من تسعين ظلية بين بابة وفصل ولعبة ، ومسطرة خيال واحدة ، وصل البناء الدرامي في معظمها إلى مستوى رفيع سواء من حيث الفعل (أحداثاً كان ، أم فرجة ، أم حبكة) والشخصيات (تقية كانت ، أم درامية ، متعددة الأبعاد أم ذات بعد واحد) ، والكلام (امنفرداً كان ، أم تجنباً ، أم للعرض الفردي ، أم حواراً) .

هل يمكن التعرف من خلال خيال الظل على الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في العالم العربي؟

- طبعاً لقد انعكست على شاشات خيال الظل في المشرق والمغرب العربيين عبر حقب عديدة متواصلة من الزمن ألوان الحياة في العالم العربي الشاسع على تنوعها وتمدها بجميع جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية وتحولاتها ، فسجلت الظليات والإشارات إلى خيال الظل العديد من الأحداث والتحولات في تاريخ العالم العربي . ومن ذلك على سبيل المثال اجتياح السلطان سليم الأول العثماني مصر وإعدام طومان باي آخر سلاطين المماليك ، وحدث تنويع المدعو الأمير أحمد العباسي خليفة وتسميته للملك الظاهر بيبرس سلطاناً على المسلمين . ومن ذلك أحداث بعض الحملات الصليبية على مصر ، واحتلال الفرنسيين للجزائر وموقف الشعب الجزائري من السلطة المستعمرة ، وثورة التعايشي في السودان .

وشخصيتها وابداعيتها هي عمل مبدع.

❑ اليس هذا اقتباساً؟

- لا ، لا يسمى اقتباساً. فهناك قصص كثيرة عالجهـا " شكسبير " كان قد عالجهـا من قبله آخرون . ومسرحيات " راسين " و " كورنييه " ، مأخوذة عن اليونان ، ولا نستطيع مع ذلك انكار عبقريتهما ، لأن كل عمل قاما به هو ملك لهما . كل الأعمال الفنية لها مصادرها في الأساطير القديمة .

❑ كيف ترون المسرح العربي المعاصر؟

- نستطيع القول أن المسرح العربي بخير ، فهناك جهود هائلة تبذل ، لكن لاوجود لمسرح يومي . والمسرح الموجود الآن هو مسرح موسمي ، تعرض فيه الأعمال لأسبوع أو أسبوعين ، شهر أو شهرين وكفى . في حين أنه في الغرب ، تستمر المسرحية لسنوات طويلة ، مثل مسرحية " المصيدة " المأخوذة عن " أغاثا كريستي " ، لا تزال تعرض في لندن منذ أربعين سنة ، يتغير الممثلون وتبقى المسرحية .

- ومشكلة المسرح العربي ، انعدام الجمهور ، بمعنى أن الجمهور المسرحي عندنا ، يأتي من أجل التسلية ، والمتقنون لا يشكلون أكثر من عشرة بالمائة من الجمهور المسرحي وهناك أيضاً مشكلة المخرج والكاتب وكيف يظهر الكاتب مع انعدام المفتاح؟...

وقد حملت الشخصوس الظلية التي عُثر عليها بول كاله في مصر في مطلع القرن الماضي أسلوب المدرسة المملوكية في فن التصوير وتجلت في الشخصوس التي نشرَ صورها لايفي وهونريـاخ أسلوب التصوير الشعبي العربي . وقد التقطت صوراً فوتوغرافية بالألوان لمعظم الشخصوس التي خلفها المخايل الحلبي محمد مرعي الدباغ المحفوظة حالياً في متحف التقاليد الشعبية في حلب ولأحظت أنها تجمع بين أسلوب التصوير العثماني وأسلوب التصوير الشعبي العربي مع بعض التأثيرات بأسلوب المدرسة المملوكية .

أما لغة الظليات العربية فقد حفظت العديد من الألفاظ واللهجات العامية العربية في الأقطار العربية في حقبات زمنية ومكانية مختلفة ومتنوعة وهي دون ريب تؤلف مصادر مفيدة لدارسي العاميات العربية ولواضعي معجماتها .

❑ حاول بعضهم ولا يزال يحاول تأصيل مسرح عربي في الشكل والمضمون ، فهل هذا ممكن؟

- الكتاب المسرحيون يستوحون عادة من الذين سبقوهم ، وهذا لا يمنع أصالة العمل الجديد . ولا نستطيع القول أن أي كاتب مسرحي يتناول مسرحية قديمة بشكل جديد ، لم يفعل شيئاً أو لم يقدم جديداً . فكل رؤية لها كيانهـا الذاتي

# المقاربة السيميائية داخل النقد المسرحي

د. محمد التهامي العماري  
(المغرب)



# المقاربة السيميائية داخل النقد المسرحي

د. محمد التهامي العماري  
(المغرب)

« لقد كانت شعريات المسرح منذ أرسطو إلى  
بريخت بحثاً معيارية تهتم بصياغة الجمال .

شمولها، ويوظف مفاهيم واضحة،  
وأجراءات علمية برهنت التجربة  
على نجاعتها في مجالات معرفية  
مجاورة. ولم تكن هذه المقاربة سوى  
المقاربة السيميائية. ونحن في هذه  
المقالة سنقف عند أوجه التشابه  
والاختلاف بينها وبين بعض  
المقاربات الأخرى، محاولين إبراز  
خصوصياتها وحدودها داخل مجال  
النقد المسرحي. وتهيئاً لهذا  
الأمر، سنشطر تلك المقاربات إلى  
نوعين كبيرين، سنطلق على  
إحدهما اسم المقاربات الجمالية،  
وتشمل استثنائياً المسرح  
والدراماتوجيا وشعرية المسرح،  
وسنطلق على الثانية اسم المقاربات  
التأويلية، وتتضمن النقد  
السيكولوجي والنقد الاجتماعي.

## ١- المقاربات الجمالية: أ- استثنائياً المسرح:

يعرف معجم "أكسفورد"  
الإستثنائى بكونها "الفرع الذي يهتم  
بالكشف عن قوانين الجمال والمبادئ  
المتحكم فيها". وما دام الجمال

لقد خضع المسرح طوال تاريخه  
لقراءات ومقاربات متعددة ومتنوعة،  
نعل ما يجمع بينها جميعاً هو  
تركيزها على النص الدرامي،  
والإحاطة على محتواه بخاصة.  
ذلك بأنها كانت تجري وراء معانيه  
الكامنة، ودلالاته الخفية، معتمدة  
على حياة كاتبه تارة، وعلى حياة  
الجماعة التي يعيش فيها تارة  
أخرى... وقد تلجأ أحياناً إلى  
البحث في مدى احترام هذا النص  
لقواعد جمالية مقررّة، متصلة  
بشعرية من الشعريات، أو بنظرية  
من النظريات المسرحية.

فإضافة إلى اختزال هذه المقاربات  
الفن المسرحي في النص الدرامي،  
واختزال هذا النص في جانب  
المضمون، فإنها لم تعبأ بطرح قضية  
خصوصية هذا الفن، ولم تحفل  
بتفسير كيفية اشتغاله باعتباره  
ممارسة علامية لها منطقها الخاص.  
لعل هذا هو ما سوغ لظهور  
مقاربة جديدة، تعالج الظاهرة  
المسرحية من منظور مختلف،  
وتؤسس خطاباً مابيناً يتناولها في

## ب- الدراماتورجيا:

لقد عرف مفهوم الدراماتورجيا تطوراً دلاليّاً مثيراً، يعكس التحولات العميقة التي عرفتتها الممارسة المسرحية عبر العصور. ومما لا شك فيه أن أول دراماتورجيا متكاملة عرفها الفن المسرحي هي "شعرية" أرسطو. فهي بحث نظري حاول فيه صاحبه أن يحدد مبادئ التأليف الدرامي، ولاسيما التراجيدي منه، انطلاقاً من صياغة نموذج نظري مثالي، يتوجب على الكتاب احتذائه إذا هم طمحوا إلى بلوغ الكمال الفني. ولعل ما يلفت الانتباه في هذه الدراماتورجيا سمتان: الأولى طابعها المعيارى، والثانية إقصاؤها الفرجة المسرحية من دائرة اهتمامها.

ولم تخرج دلالة الدراماتورجيا لدى الكلاسيكيين عن هذا المعنى. فقد كان يقصد بها فن تأليف النصوص الدرامية، ثم اتسع معناها لتدخل على أنساق القواعد والمواضيع والتقنيات التي يوظفها كاتب من الكتاب أو اتجاه مسرحي أو عصر... سواء أكان ذلك بشكل واع أم غير واع. وبهذا المعنى يمكن الحديث عن الدراماتورجيا الكلاسيكية أو الإلزابيثية أو دراماتورجيا موليير أو شكسبير...

وإذا كانت الدراماتورجيا في هذا السياق قد سلكت مسلكاً وصفيّاً استقرائياً، فإنها لم تستطع مع ذلك- التخلّص من نزوعها المعيارى، وتجاوز حدود النص الدرامي.

وقد اتخذت الدراماتورجيا معنىّ خاصاً في النقد المسرحي الألماني،

مقولة نسبية -فيها نصيب غير قليل من الذاتية والمعيارية، لأنه يختلف من ثقافة لأخرى، إن لم نقل من شخص لأخر-، فإن الوضع العلمي للاستيثاق يثير كثيراً من الجدل. يضاف إلى هذا أن هذا الموضوع ليس وقفاً عليها، فهي تتقاسمه مع علوم أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم البلاغة... وهو ما يعني أن هذا الموضوع لا يمكن أن يشكل علماً قائم الذات

وتهتم إستيثاق المسرح أساساً بصياغة قوانين تأليف النص الدرامي والعرض المسرحي، انطلاقاً من إدماجهما في نسق أوسع (نوع مسرحي مثلاً أو نظرية جمالية أو اتجاه مسرحي...)، أي أنها تنطلق من نموذج نظري محدد سلفاً، وتنتظر في مدى احترام الأعمال المسرحية الموجودة لخطوطه العامة، ومعاييره المقررة. وبذلك فهي تقصي كل الأعمال المتفردة التي لا تخضع لذلك النموذج. كما أنها تختزل العمل المسرحي في حالات خاصة، فتربطه بنسق فلسفي معياري ينطلق في الغالب من تصور مسبق حول "خصوصية" المسرح، وهو ما يسقطها في الدوقية والانطباعية، ويجعل خطابها غارقاً في الذاتية والمعيارية. ولعل أهم فرق بين سيميائيات المسرح وإستيثاق المسرح هو أن الأولى تمنى أساساً بوصف كيفية اشتغال الخطاب المسرحي من الداخل، سواء تعلق الأمر بالنص الدرامي أم بالعرض، دون الانطلاق من مسبقات نظرية معيارية.

يُقبل الجمهور الواسع على أعمالهم. ولعل أكثر الشعريات تأثيراً في تاريخ المسرح الغربي هي "شعرية" آرسطو. ومن يرجع إلى هذا الكتاب بعده عبارة عن بحث فلسفي يعالج نظرية الأدب عامة، والتراجيديا والملمحة على وجه الخصوص. فقد بسط فيه صاحبه أسس نظرية المحاكاة، وتناول التحليل والتمحيص التراجيديا، فأبرز عناصرها وأجزاءها؛ وبين أصولها وأنواعها وغاياتها؛ واستجلى أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين الملمحة، لينتهي إلى المفاضلة بينهما، ولينتصر للتراجيديا. وما دامت هذه النظرية تقيم تعريفها للفن - بما فيه الأدب والمسرح - استناداً على مفهوم المحاكاة، فإنها قد اختارت تحديده من الخارج، مغفلة بذلك تكوينه الداخلي، وبناءه المحايث. ولعل هذا هو ما دفع آرسطو إلى تصور نموذج جمالي مثالي متعال، ومحاكمة الأعمال المسرحية القائمة انطلاقاً منه. وعلي الرغم من أن آرسطو اجتهد كثيراً في إيهامنا بأنه استنبط هذا النموذج باستقراء الأعمال المسرحية المعروفة في عصره، فإن القراءة المعمقة لكتاب "الشعرية" تظهر أن النموذج يقوم على اعتبارات ذوقية ذاتية، أسقطت صاحبها في الانتقائية.

وقد سارت الشعريات اللاحقة - ولاسيما الشعريات الكلاسيكية - على هدي "شعرية" آرسطو، بل إنها اكتفت في كثير من الأحيان بترديد ما جاء به هذا الفيلسوف، محققة كتابه تارة، وشارحة إياه تارة ثانية،

إذ أصبحت تدل على مجموع الاختيارات الجمالية والأيدولوجية التي تقوم بها الفرقة المسرحية. فهي تشمل استجلاء الإمكانات الركحية الكامنة في النصوص الدرامية، ودراسة قواعد بنائها الشكلي والدلالي، وكيفية بناء الفرجة، واختيار أسلوب التشخيص، وشكل الفضاء المسرحي... وبهذا لم تعد الدراماتورجيا مقتصرة على النص الدرامي، بل غدت رديفاً للإخراج، ومرحلة إعدادية من مراحل.

وقد شاع التحليل الدراماتورجي في الستينيات من القرن العشرين بفرنسا؛ وتبناه نقاد كبار أمثال "رولان بارت" و"بيرناردورث" و"ميشال كورفان" وغيرهم... وقد ركزوا في تحليلاتهم على الميكانيزمات الأيدولوجية والمبادئ الجمالية التي تحكم إخراج العروض. واتسمت معالجاتهم بدقة الوصف، وسعة الرؤية في التأويل... وإذا كانت السيميائيات تأخذ على الدراماتورجيا التقليدية طابعها المعياري، واقتصارها على النص الدرامي، فإنها تأخذ على الدراماتورجيا المعاصرة افتقارها إلى الأساس النظري، والمنظور المنهجي الواضح.

### ج- شعرية المسرح:

لقد كانت شعريات المسرح دائماً، منذ "آرسطو" إلى "بريخت" - مع استبعاد الشعريات المعاصرة -، بحثاً معيارية تهتم أساساً بصياغة قواعد وقوانين جمالية، سرعان ما تصبح ملزمة للمبدعين إن هم أرادوا أن

ومعلقة عليه ثالثة...

٢- المقاربات التاويلية:

١-٢- النقد السيكلوجي:

لقد نشأ النقد السيكلوجي مع نشأة التحليل النفسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد العالم النمساوي "سيغموند فرويد" (S. Freud 1856-1939) ولعل ما قرب بين التحليل النفسي والنقد الأدبي هو كونهما يشتغلان معا حول الخطاب والكلام، وإن كان الأول يهتم بكلام المرضى الذين يعانون من الاضطرابات النفسية، في حين ينشغل الثاني بالخطاب الأدبي.

ويمكن التمييز داخل المعالجة النفسية للمسرح بين منظورين:

المنظور الأول: وهو منظور علماء النفس الذين تناولوا أعمالا مسرحية -أدبية وهنية عموما-، ليس بقصد "نقدها" ودراستها دراسة أدبية، وإنما بغاية إثبات فرضيات أو ملاحظات إكلينيكية، ثم إعطاؤها بعدا إنسانيا عبر تعميمها، حتى تصبح حقائق علمية. وقد جسد هذا المنظور بامتياز مؤسس علم النفس "فرويد" وتلميذه "جاك لاكان".

هكذا فقد شرع "فرويد" منذ سنة ١٨٩٧ في المماثلة بين حالات بعض مرضاه، وبين بطلين من أبطال الدراما: الأول هو شخصية أوديب من مسرحية "أوديب ملكا" للكاتب الإغريقي "سوفوكليس"، والثاني هو "هاملت" من مسرحية الكاتب الإنجليزي "شيكسبير" التي تحمل نفس الاسم. وقد أفاده هذا في صياغة مفهوم مركزي في نظريته

النفسية، هو مفهوم "عقدة أوديب". كما أفادته مسرحية "إكترا" لسوفوكليس في صياغة مفهوم "عقدة إكترا".

وتنبغي الإشارة إلى أن "فرويد" قد وضع برنامج التحليل النفسي في كتاباته، وخط المسالك التي سبقتها النقاد النفسانيون من بعده، وهي:

- الاهتمام بالمبدع: النقد النفسي البيوغرافي، ورسم ملامحه في دراساته حول "غوته" و"داهينتش" و"دويستوفسكي".

- الاهتمام بالعمل الفني في حد ذاته. ومن بين الذين حاولوا تطوير هذا المنهج نجد "جاك لاكان"، الذي درس العديد من الأعمال الأدبية، معظمها درامية، لكتاب كبار أمثال: "جوته" و"كلوديل" و"فيكتور هيجو" و"موليير" و"شكسبير"... ولعل ما ميز معالجته لهذه الأعمال عن معالجة أستاذه "فرويد"، هو أنه طعم النظرية النفسية بالبحث اللساني البنيوي، وتجاوز الجبري وراء المضمون النفسي الكامن في النص إلى البحث عن أثر الذات فيما يصدر عنها من إنتاجات رمزية.

المنظور الثاني: إذا كان التحليل النفسي اتخذ في بدايته الأعمال الفنية واسطة بين النظرية النفسية والملاحظات الإكلينيكية، فإنه سيصبح في المرحلة اللاحقة وسيطاً بين العمل الفني وقرائه، وإن كان احتفظ لنفسه بوضعية مهيمنة، ما دام يزعم أنه هو الكفيل بالكشف عن حقيقة ذلك العمل، وسبر أغواره، وتمكين القارئ من الإمساك بدلالاته الخفية.

إنارة طفولة الأديب، ومشروعية الاعتماد عليها. فهي -أي المقاربة- تستعير من المحللين النفسانيين الإكلينكيين طرائقهم في استنطاق لاشعور المريض من خلال التداعي الحر، وهو ما لا يناسب الناقد الأدبي الذي يكون مجمل ما يعرفه عن المؤلف ينتمي إلى حياته الواعية. ناهيك عن كون هذه المعرفة البيوغرافية محدودة، ولا يمكن أن تقارن بأي حال من الأحوال بالمعرفة المباشرة التي يستمدّها الطبيب من مريضه مباشرة، ومن ثم لا يمكن أن تسعف في الوصول إلى لاوعي المؤلف.

#### ب-السيكونقد (La psychocritique):

ورائد هذه المقاربة هو الناقد الفرنسي "شارل موران" (Ch.Mauron). لقد أخذ هذا الناقد على النقد النفسي البيوغرافي اهتقاره إلى الدقة العلمية، وحاجته إلى الصرامة المنهجية؛ ومن ثم فإنه حاول التركيز في أبحاثه على كتابات المبدعين أكثر من احتفاله بحيواتهم وسيرهم، باحثاً فيها عن العناصر المنتظمة والمتواترة التي تتكرر في إنتاجاتهم، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون. هكذا فقد كان "موران" يطابق بين أعمال الفنان الواحد، ويقارن بينها، للوصول إلى تحديد استيهاماته الأولية التي سماها "الأسطورة الشخصية". وعوض اتخاذ الوثائق والشهادات المتوفرة حول حياة الفنان مادة أولية لفهم إنتاجاته، فإنه سينطلق من أعماله أولاً، ثم سيلجأ إلى تلك

وقد سار التحليل النفسي للأدب بعد "فرويد" في اتجاهات متباينة ومتعددة، حاولت أن تستكمل المشروع الذي وضع لبناته الأولى، كما حاولت أن تتضح تلك البذور التي زرعها في ثنايا أبحاثه ودراساته. ويمكن إجمال تلك الاتجاهات في اتجاهات أساسية أربعة، هي:

#### أ-النقد السيكلوجي

البيوغرافي، الذي أسسته "دومنيك فيرنانديز" (D.Fernandez) في أواخر الستينيات من القرن الفارط بفرنسا. وقد أقامت أعمالها على فرضية مفادها أن فهم عمل أدبي من الأعمال يقتضي إنارة حياة صاحبه اللاشعورية، وذلك من خلال البحث في طفولته وفي البيئة الأسرية التي نشأ فيها... اقتناعاً منها أن الأعمال الإبداعية لا تعكس حياة الفنان البالغ، بل حياته في مرحلة الطفولة، بكل ما تحمله من مكبوتات وتناقضات وإحباطات... وبهذا يصبح الإبداع في نظرها ضرباً من العلاج الذي يخفف على المبدع ثقل ذلك الإرث النفسي اللاشموري. ولعل هذا هو ما جعل هذه المقاربة تنصرف إلى أعمال أولئك الأدباء الذين عانوا من طفولة صعبة، أمثال "إدوار آلان بو" و"بايرون" و"أندري جيد" و"شارل بودلير"... ومن الذين اعتمدوا هذه المقاربة، نذكر: "ماري بونابارط" و"سارة كوفمان"...

وتواجه هذه المقاربة صعوبات جمة، لعل أهمها قضية الوثائق والشهادات التي يعتمدها الناقد في



الوثائق في مرحلة لاحقة، لإثبات ما أسفر عنه التحليل.

لقد تبنى "شارل موران" منهجاً يلتفت إلى الأثر الأدبي، لكنه ظل مشدوداً -مع ذلك- إلى جاذبية "حياة الكاتب"، واقعاً في إسار النزعة البيوغرافية. ولعل هذا هو ما جعل بعض الدارسين ينتقلون من البحث في لوعي المؤلف إلى البحث في لوعي النص.

**ج- التحليل النفسي للنص:**  
ويمثل هذا الاتجاه "جان بيلمان نويل" (Jean Bellemin Nøel). لاحظ هذا الناقد أن التحليل النفسي للأدب ظل طوال تاريخه قائماً على افتراض وجود مؤلف يتحتم على المحلل أن يكشف عن عقده واضطراباته النفسية، كما فعل النقد البيوغرافي؛ أو يفصح عن "أساطيره الشخصية"، كما فعل "شارل موران" ... دون أن يلتفت إلى تلك النصوص التي لا مؤلف لها، كالحكايات الشعبية والخرافات ... فهذا النوع من النصوص يضع التحليل النفسي للفن في مأزق ... وهذا المأزق بالذات هو ما حاول "جان بيلمان" تجاوزه. وقد اعتمد في ذلك على الإنجازات البنفسوية في مجال اللسانيات ونظرية الخطاب ... التي أثبتت أن المرسل ليس محفلاً ميتافيزيقياً متعالياً، بقدر ما هو محفل محايت للنص، شأنه في ذلك شأن المتلقي.

ويذهب "بيلمان" إلى أن فعل القراءة، لاسيما قراءة الأعمال التخيلية، يقوم على آلية نفسية هي التماهي. فالقارئ يتماهى مع

شخصية أو أكثر من شخصيات النص -غالباً ما تكون هذه الشخصية هي البطل، الذي يجسد المثال الأخلاقي-، ليعيش معها نجاحاتها وإخفاقاتها، ويتبنى مثلها وطموحاتها ... وبذلك تفدو الشخصية مشجياً يعلق عليه القارئ استيهاماته. وهذا بالضبط هو ما يشكل موضوع التحليل النصي: أي هذا الضعف الذي يجد فيه القارئ ذاته، أو بعبارة أخرى مرافقه في التخيل.

**د- التحليل النفسي للقارئ:**  
تطلق هذه المقاربة من اعتبار الفن بنية تواصلية تستلزم مراسلاً ومرسلاً إليه ورسالة. وهي بنية متفردة ومتميزة، تختلف عن التواصل اللغوي اليومي، لأنها تقوم على الضبابية والتمويه، وتعتمد على تبدل المحافل التلفظية والأقنعة ...

والحقيقة أن النص الأدبي من زاوية هذه المقاربة لا يقتضي ذاتاً متلفظة فحسب، بل يقتضي كذلك ذاتاً راغبة. وهي ذات مضمرة في النص، أي ذات نصية. والأمر نفسه بالنسبة للمرسل إليه. فإذا كان المرسل يرغب في إخضاع قارئه، فإن القارئ بدوره يحاول إخضاع المرسل من خلال استجابته لكتابات، أو عدمها. وهذا معناه أن النص ما هو إلا نتاج تفاعل دينامي بين رغبتي: رغبة المؤلف، ورغبة القارئ.

لقد أخذ على التحليل النفسي للمسرح -وللفن عموماً- جملة من المآخذ نوجزها فيما يلي:

- إلحاق النقد الأدبي بالتحليل النفسي، واتخاذة حقلاً لتمحيص

لهذا الفن، وإلى تجذره في الأنشطة والممارسات الجماعية. على أنه سيكون من الخطأ الحديث عن مقارنة سوسولوجية للمسرح بصيغة المفرد، لأن هذه المقاربة سارت في اتجاهات مختلفة باختلاف الأبعاد الاجتماعية للمسرح، مما جعل رؤاها وأدواتها أبعد ما تكون عن الوحدة والانسجام. وإذا كانت سوسولوجيا المسرح تعالج العلاقة بين الممارسات المسرحية ومحيطها الاجتماعي، فإنها تتناول بالدراسة كذلك الظواهر الاجتماعية من الزاوية المسرحية.

## ٢-١-١- المنهج السوسولوجي في خدمة المسرح:

إذا كانت المقاربات النفسية قد ركزت في تحليلها للعمل الفني -ومن ضمنه المسرحي- على البحث عن لاشعور كامن فيه، سواء أكان لاشعور المؤلف، أم لاشعور النص، أم لاشعور القارئ، فإن المقاربات السوسولوجية ستركز اهتمامها على دراسة العلاقات القائمة بين العمل الفني والمجتمع، انطلاقاً من فرضية مفادها أن المجتمع يحيط بالعمل المسرحي من كل جهاته وجوانبه. فهو يوجد قبله، لأنه يؤثر في المبدع، وفيه، لأن الفن محاكاة للحياة الاجتماعية، وبعده، بما أن ترويجه وتداوله يكون في المجتمع. ويمكن أن نميز داخل هذه المقاربة بين فرعين كبيرين: ينصب أولهما على قضايا الإنتاج المسرحي، وينصب الثاني على قضايا التلقي.

فرضياته ونتائجه الإكلينيكية الجزئية.

-الربط الآلي بين العمل الفني والمبدع، واعتبار الأول انعكاساً مباشراً لمرحلة من مراحل حياة الثاني، غالباً ما تكون هي مرحلة الطفولة. ومعنى هذا أن النص يصبح مجرد وثيقة تشهد على حياة المؤلف النفسية.

-الخلط بين المؤلف/الكاتب الذي هو من لحم ودم، وبين الشخصيات التي هي كائنات من ورق؛ واعتبار الشخصية من ثم ضعفاً للمؤلف.

-تجاهل القيم الجمالية والفنية للعمل الفني، وذلك بالتركيز على المضمون النفسي، والتغاضي عن الشكل الذي يمنح العمل هويته الفنية. -إن هذا التجاهل يكون مزدوجاً في المسرح، لأن التحاليل النفسية التي تناولت أعمالاً مسرحية ركزت على جانب النص الدرامي فقط، وأغفلت العرض. كما أنها ماثلت بين النص المسرحي والنص الأدبي.

إن هذه المثالب هي ما ستحاول المقاربة السيميائية تجاوزه، وذلك بالتركيز على كيفية اشتغال الفن المسرحي، والكشف عن الأليات التي تتحكم في إنتاج الدلالة المسرحية وتداولها. وتنبغي الإشارة إلى أن السيميائيات المسرحية استفادت من التحليل النفسي، إذ استعارت منه كثيراً من مفاهيمها وأدواتها الإجرائية.

## ٢-٢- النقد الاجتماعي:

لعبت المقاربة السوسولوجية إقبالا كبيرا في النقد المسرحي، وهو أمر راجع إلى الطبيعة الاجتماعية

١- سوسيولوجيا الإنتاج المسرحي: وهي تتضمن بدورها اتجاهين كبيرين: يتعلق أولهما بسوسيولوجيا المضمين المسرحية، ويتصل ثانيهما بسوسيولوجيا الفرق المسرحية.

تهتم سوسيولوجيا المضمين المسرحية بتحليل العلاقات القائمة بين نظام اجتماعي محدد، وبين محتوى العمل المسرحي. ذلك بأن الصلة بين المسرح والمجتمع قديمة قدم هذا الفن ذاته. نلتذكرفكرة المحاكاة الأفلاطونية، وفكرة الواقعي والمحتمل الأرسطية. لكن هذه العلاقة لم تأخذ طابع المنهج النقدي إلا في غضون القرن التاسع عشر، مع تطور العلوم الاجتماعية، ولاسيما مع كارل ماركس، الذي قدم صياغة فلسفية لمفهوم البيئة وعلاقة الإنسان بها، مما أدى إلى طرح إشكالات من قبيل علاقة البنى الاقتصادية بالبنى الفوقية، ودور الواقع الاجتماعي والاقتصادي في تشكيل الوعي. وقد مثل هذا الاتجاه العديد من النقاد، نجد على رأسهم الناقد الروماني "جورج لوكاتش" (١٨٨٥-١٩٧١) وتلميذه الناقد الفرنسي الجنسية "لوسيان كولدمان".

لقد حاول "لوكاتش" إخراج المنهج السوسيولوجي من المأزق الذي سقط فيه، وهو الربط الآلي بين النص والمجتمع، وافترض وجود علاقة حتمية بينهما. وبهذا ذهب إلى أن الانعكاس لا يقتصر على المضمون، بل يتجسد من خلال

الشكل الفني أيضاً. وهو ليس انعكاساً مرآوياً، بقدر ما هو انعكاس يقوم على التماثل والتناظر الشكليين (homologie) ثم جاء تلميذه "لوسيان كولدمان" فدرس البنية الداخلية للمتحيل الأدبي عن طريق ربطه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه. وقد وظف في ذلك مفاهيم جديدة من قبيل مفهوم "الرؤية للعالم". فهو يعتقد أن الأعمال الفنية تجسد استجابة طبقة أو فئة اجتماعية لشروط تاريخي محدد. وتتخذ هذه الاستجابة في الأعمال الفنية الرفيعة صورة بنية متماسكة دالة، أطلق عليها "كولدمان" مصطلح "رؤية العالم". وعلى الخلاف من نقاد نظرية الانعكاس، الذين يجمعون الأعمال الفنية انعكاساً مباشراً للواقع، يذهب "كولدمان" إلى أن العمل الفني يعكس رؤية العالم الخاصة بالفئة التي ينتمي إليها المبدع. ولا يكون هذا الانعكاس مضمونياً إلا في الأعمال المتوسطة أو الرديئة. أما الأعمال الرائعة، فتقيم مع الواقع علاقة تماثل صوري مجرد، يظهر في جوانبها الشكلية. وتتم العملية النقدية في نظر "كولدمان" من مرحلتين منهجيتين متباينتين: هما الفهم والتفسير. أما مرحلة الفهم فتتمثل في وصف البنى الدالة، وذلك بالكشف عن العلاقات القائمة بين عناصرها. وهنا تلتقي السوسيولوجيا مع المناهج البنيوية الشكلية. وقد اتخذ النقد المسرحي الاجتماعي في الغرب صورتين:

النقد الاجتماعي الصحفي، ثم النقد الاجتماعي الأكاديمي.

ولعل ما طبع النقد الأول هو انخراطه في الصراعات الإيديولوجية التي كانت تعمل في المجتمع وانحيازه السياسي والاجتماعي. فاختيارات الناقد المنهجية والمفاهيمية غدت انعكاساً لعقائده واقتناعاته الإيديولوجية، واستجابة لاختياراته السياسية، مما جعل الممارسة النقدية تتداخل بالممارسة السياسية، وجعل النقد من ثم سجين النزاعات الذاتية والولاءات الحزبية، منطبعا بالميكانيكية في النظر إلى علاقة العمل الفني بالواقع، مما جعله يسقط في بعض الأحيان في الارتجال والمشاوثة...

لقد كان النقد الاجتماعي الصحفي يشترط في العمل الفني أن يكون "موضوعياً"، أي أن يخدم الواقع الدينامي المتحرك، ويميل إلى دعم القيم التي تشدها الطبقة البروليتارية. فإذا لم يستجب لهذا الشرط، نعت بالتخاذل والرجعية والزيف. ولعل هذا هو ما جعل هذا النقد ينطبع بالتعصب الإيديولوجي، والتسرع في الحكم، وجعله أيضاً يقع في التبسيط والسطحية والاختزال.

هذه المثالب هي ما ستحاول الأعمال النقدية التي تندرج في إطار النقد الأكاديمي تجنبها. فهذه الأعمال التي اتفخت شكل رسائل أو أطاريح جامعية تبنت المنهج البنيوي التكويني، وتجاوزت مفهوم الانعكاس الآلي، باحثة عن أشكال التناظر البنيوي بين العمل والواقع الذي أفرزه.

ولعل ما تأخذه السيميائيات على هذه المقاربة هو تركيزها على مضمون العمل المسرحي، وبحثها في ظواهر ليست من صميم الظاهرة المسرحية؛ مما يؤدي إلى إغفال الأبعاد الفنية والجمالية للعمل، وتحويله إلى وثيقة أو شهادة على سياقه الاجتماعي والسياسي. يضاف إلى هذا أنها تركز اهتمامها على النص الدرامي، مع التفاضل عن العرض، بالرغم من أنه يشكل مكوناً أساسياً في المسرح.

أما سوسيولوجيا الفرق المسرحية فتهم بتنظيم الفرق المسرحية، وبأنماط العلاقات بين أعضائها، وأصولهم الاجتماعية، وطبيعة العلاقة التي تربطهم بالفضاء المهنية الأخرى، من مؤلفين ومديرين المسارح وسلطات عمومية... وتنبغي الإشارة إلى أن هذه الدراسة قد انتقلت من المنحى النظري المجرد، كما مثلتها دراسة "ديدرو" حول الممثل الموسومة بـ"مفارقة الممثل"، إلى البحث السوسيولوجي التجريبي، الذي يقوم على الملاحظة المباشرة، وعلى المعطيات الإحصائية الكمية... وإذا كانت هذه المقاربة تتصل بتحليل العرض المسرحي - ما دامت شروط تكوين الممثل، ووضعها الاجتماعي والمهني تؤثر على أدائه المسرحي، وعلى الكيفية التي يلعب بها... - فإنها تظل مع ذلك مقارنة خارجية، التصق بالسوسيولوجيا منها بالنقد المسرحي.

السوسيولوجية التقليدية. وبذلك لم تعد سوسيولوجيا التلقي المسرحي تصب اهتمامها على "الجمهور"، بقدر ما أصبحت تهتم بالمتفرج باعتباره ظاهرة ملموسة وأكثر تعقيداً، ليست محكومة بالحددات الاجتماعية فحسب، بل تخضع للعوامل السيكولوجية والثقافية أيضاً. وبذلك أصبح يُنظر إلى العلاقة بين المرسل والمتلقي بوصفها علاقة تواصل، تقوم على التفاعل بين هذين القطبين، ولا يكتفي فيها المتفرج بالاستجابة السلبية، بل يساهم بدوره في بناء معنى العمل المسرحي، وفي إبداع دلالاته.

وقد كان من نتيجة هذا التلاقح بين السوسيولوجيا والسيمانيات أن ظهرت مقاربة جديدة أطلق عليها اسم المقاربة "السوسيوسيمائية" (Socio-sémiotique) وهي تهتم بأشكال حضور الأيديولوجيا في الأعمال المسرحية، وبالكيفية التي تنشأ بها الملامات، وتتجذر في سياقها السوسيوثقافي والسوسيواقتصادي.

#### ٢-٢-٢ المسرح في خدمة المنهج السوسيولوجي:

لقد قاد توسع مفهوم المسرح مع الحركات المسرحية الطليعية إلى تسليط مزيداً من الضوء على العناصر الدرامية التي تغذي حياة المجتمعات، كما أدى إلى الانتباه إلى أن ظواهر من قبيل "اللعب" و"التخييل" و"القناع"، لا تقتصر على الممارسة المسرحية، بل تتجاوزها إلى الحياة الواقعية اليومية.

#### ب- سوسيولوجيا التلقي المسرحي:

ويمكن التمييز فيها بين نوعين من البحث، فهناك من جهة الدراسة السوسيولوجية التجريبية للجمهور، وهناك، من جهة أخرى، سوسيولوجيا المتفرج.

تتصب الدراسة السوسيولوجية التجريبية على دراسة الجمهور باستعمال طرائق البحث السوسيولوجي الأمبريقي (empi

rique) من استجابات واستبيانات إحصائية... بغاية الكشف عن تكوينه الاجتماعي، ودوافع إقباله على المسرح وذوقه وسلوكاته ونمطاته... وهي تحاول الربط بين هذه المتغيرات وبين الخصائص المميزة للفئات المدروسة: حسب السن والجنس والمستوى الثقافي...

وما تأخذه سيميانيات المسرح على هذه المقاربة هو سطحيته، وطابعها الآلي، ما دامت تتوقف عند ملاحظة بعض الوقائع والأرقام، دون أن تتجشم عناء تفسيرها. يضاف إلى هذا أنظار إلى الجمهور بوصفه تجريداً نظرياً، ووحدة متعالية ثابتة ومتجانسة، مما يحول بينها وبين ملاحظة الفروقات الفاتحة بين المتفرجين، والإحاطة بالميكانيزمات الذهنية والنفسية التي تتحكم في تلقيهم للفرجة المسرحية.

لقد دفعت هذه المآخذ سوسيولوجيا المسرح إلى الانفتاح على السيكولوجيا والسيمانيات، مما مكنتها من تجاوز مثالب البحوث

-إن ما يقوم به المتكلم في الغالب هو تمثيل أدوار أمام مخاطبيه، أكثر من نقل معلومات أو أخبار. ومن ثم فإن الناس يمضون أوقاتهم في التمثيل، أكثر من انشغالهم بنقل الأخبار والأفكار. وبذلك فإن حركات الأفراد وإيماءهم وسلوكهم الاجتماعي وتقاعلاتهم مع الآخرين... يحضر فيها التخيل والإخراج، لا لأنهم يقصدون إلى الخداع والمخاتلة، وإنما لأنهم يحاولون التعبير عن كينونتهم الاجتماعية، وإعطاء صورة عن ذاتهم تتناسب مع الصورة التي يريدونها أن يظهروا بها.

وتلزم الإشارة إلى أن "كوفمان" لم يكن يقصد إلى إثبات أن المسرح والحياة شيء واحد، وأن الإنسان في الحياة الاجتماعية لا يعدو أن يكون ممثلاً، بل كان هدفه هو أن يثبت أن "التمثيل" (la représentation) يتجاوز التخيل الفني إلى الحياة الاجتماعية اليومية. ومن ثم فإن المسرح يمكن أن يقدم للبحث السوسيولوجي مجموعة من النماذج والإبدالات التي ستسقفه في فهم تعايلات الحياة الاجتماعية بشكل أعمق.

لم يكن غرضنا هنا أن نثبت أن السيميائيات هي المقاربة الوحيدة الممكنة للعمل المسرحي، وإنما جاءت لتلغي المقاربات الأخرى، بل كان قصداً أن نبرز موقعها داخل المقاربات التي عالجت الظاهرة المسرحية، حتى نتبين زاوية نظرها، وحدود موقعها. فهي لا تدعي تعويض تلك المقاربات وإقصاءها؛

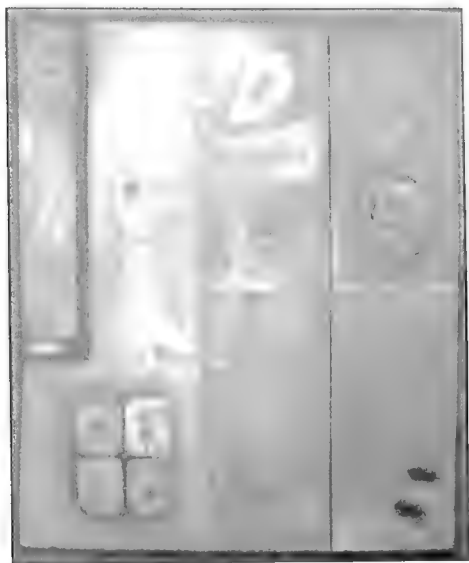
ويأتي على رأس الذين بحثوا في هذا التقاطع بين المسرح والحياة الباحث الفرنسي "جان دوفينيو". فقد توسل هذا الباحث بمفهوم "الاحتفال" للكشف عن البعد المسرحي في الحياة الاجتماعية، وألح على ضرورة البحث عن نقط التشابه والاختلاف بين الاحتفال المسرحي والاحتفالات الاجتماعية. ومفهوم الاحتفال لا يقتصر -عنده- على الطقوس والاحتفالات الشعبية، بل يستوعب أيضاً مجموعة من الممارسات الاجتماعية اليومية كالصلاة الجماعية في المساجد وجلسات المحاكم وافتتاحات الدورات البرلمانية... أي كل التجمعات التي يلعب فيها الناس أدواراً لا يستطيعون تغييرها أو تعديلها. إن هذا البعد الاحتفالي في الحياة الاجتماعية يقرب -في رأي "دوفينيو"- الحياة اليومية من المسرح، ويؤكد التقاطع بين الاحتفال الاجتماعي والاحتفال الدرامي.

وإذا كان "دوفينيو" قد انشغل بالاحتفالات الاجتماعية الكبرى، ويصلاتها بالمسرح، فإن عالم الاجتماع الأمريكي "إيرفين كوفمان" (E. Goffman) سيقتصر إلى دراسة العناصر الدرامية الماثلة في ثنايا الحياة اليومية، ولا سيما العلاقات بين الأشخاص (inter personelles). ويمكن إجمال الفرضيات التي أقام عليها "كوفمان" نظريته فيما يأتي:

-إن العلاقات الاجتماعية اليومية أشبه ما تكون بمشهد مسرحي.

المنهجية، لكن دون أن يعني ذلك  
تقريبها في خصوصيتها المنهجية،  
وفي منظورها العلمي المتميز.  
فسمياتيات المسرح لن تستطيع  
امتلاك خطابها الخاص المنسجم،  
إلا إذا هي أوجدت موضوعها  
الخاص بها. والمقصود بالموضوع أن  
يكون لها منظور محدد، ومجال  
تشغل فيه. وما يخلق هذا الموضوع  
هو المنهج الذي يسعى إلى استيعابه.  
وهذه حقيقة إبستمولوجية مقررة  
في كل العلوم. فما كان لعلم  
الجرائيم أن ينشأ لولا ابتكار المجرم.  
عدا أن الميكروب لم ينتظر "لويس  
باستور" ليوجد!

لاسيما وأن الظاهرة المسرحية تتسم  
بالتشابك والتعقيد، وذات مظاهر  
متعددة، يتعذر على منهج واحد  
الإحاطة بها جميعا. بل على العكس  
من ذلك، فإن المنهج السيميائي  
يحاول التلاحق مع بقية المناهج،  
والاستفادة من إنجازاتها ومكاسبها  
العلمية والمنهجية. ولا أدل على ذلك  
من الانفتاح التدريجي للسمياتيات  
-عبر مسيرتها التاريخية- على  
مختلف العلوم والمناهج النقدية.  
وهكذا فقد انفتحت على العلوم  
الاجتماعية من سيكولوجيا  
وسوسيولوجيا ولسانيات وإثنولوجيا  
وانثروبولوجيا وغيرها، واستعارت  
منها كثيرا من مفاهيمها وإجراءاتها





## عينى عليك حبيبى

شعراً: د. سالم عباس خدادة

الحمد لله رب العالمين

نكب الزميل أ. د. سالم عباس خدادة بفقد ابنه الشاب أحمد -  
كابت طيار - بغتة ، ومجلة "البيان" تشاركه أحزانه في المصاب الجلل  
الذي عبّر عنه بالمر بالغ وحسرة موجعة وتسليم بقضاء الله وقدره .

## عيني عيسى حبيبي - \*

شعراً د. سالم عباس خدادة

الكويت

تَبَدَّدَتْ فِي الْهَوَاءِ الْجَهْمُ أُمْنِيَّتِي      وضاع حلمي في هذا المدى بَدَدَا  
وَأَثَقَلَتْ هِمَمِي نَحْوُ الْمُنَى وَهَوَتْ      عزائي دون أن أبدي لها جَلَدَا  
فَبَعْدَ أَحْمَدَ لَا كَانَتْ وَلَا بَقِيَّتْ      نوازح تَتَشَهَّى الْمَجْدَ وَالرُّغْدَا  
قَدْ كَانَ أَحْمَدُ لِي فِي مَقَلَّتِي غَدَا      فكيف أزجو - وقد غاب الحبيب - غَدَا  
فِي كُلِّ شَارِدَةٍ أَنْقَاهُ مُسَوِّتِلِقَا      في كل وارِدَةٍ بَدُرُ بَدَا وَهَدَى  
هُوَ النَّسِيمُ إِلَى أَنْفَاسِهِ هَفَقَا      والورْدَ وَرْدَ لَمَّا نَحْوَهُ وَرَدَا  
إِنِّي أَحَدُهُ فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ      وَتَسْمَعُ الرُّوحُ أَنْفَاساً لَهُ وَصَدَى  
يَطِيرُ مِنْ أَمَلٍ حُلُوٍّ إِلَى أَمَلٍ      حَتَّى خَشِيتُ عَلَيْهِ الْعَيْنَ وَالْحَسَدَا  
وَكَانَ أَحْمَدُ مَوْجَاً فِي مَطَامِحِهِ      وَالْيَوْمَ اجْمَعُ مِنْ أَمْوَاجِهِ الزُّيْدَا  
وَكُلَّمَا لَاحَ طَيْفٌ مِنْهُ يَقْدِرُ فَنِي      فَوْقَ اللَّهْيَبِ الَّذِي مَا زَالَ مُتَقِدَا  
عَيْنِي عَلَيْكَ حَبِيبِي كَيْفَ تَتْرَكُنِي      لِلدَّمْعِ يُغْرِقُنِي سَحَاً وَمَا نَقِدَا  
هَذِي "لَطِيفَةٌ" كَمْ تَلْغُو فَنُرْجِعُنِي      إِلَى رِحَابِكَ ، كَمْ تُفْرِي بِي الْكِيدَا  
أَمَّا "دَلَالٌ" فَتَلْهُو دُونَمَا سَرَفِ      كَانَهَا تَتَقَرَّى عَاصِفَا رَصْدَا  
أَهْ! لِيَارِيسَ كَمْ قَاسَيْتُ ظُلْمَتَهَا      حَتَّى بَدَا لَيْلُهَا مِنْ ظُلْمَةٍ صَفْدَا  
مِنْ أَيْنَ أَعْلَمُ أَنِّي لِلرُّدَى هَدَفُ      وَأَنْ بَدْرِي فِي هَذِي الرُّبَا رُصْدَا  
يَا مَوْتُ تَفْجَأُونَا فِي كُلِّ ثَانِيَةٍ      هَلْ حَانَ مَوْعِدُنَا ؟ هَلْ أَنْ أَنْ تَرِدَا

لِيَبْدُرَ تَطْفَرُهُ ، وَاللَّيْلُ تُسَدُّهُ  
لَقَدْ سَرَقْتَ الَّذِي فِي الرُّوحِ مَوْطِنُهُ  
الْيَوْمَ تُبْصِرُنِي مِنْ غَيْرِهِ شَبَحًا  
أَبْكِيهِ مِنَ أَلَمِ يَفْضِي إِلَى أَلَمِ  
إِلَّا بِمُعْجِزَةٍ مِنْ غَيْرِ مُعْجِزَةٍ  
زَيْنُ الشَّبَابِ مَضَى يَا دَهْرُ مَا فَعَلْتَ  
حَشَدْتُ كُلَّ تَدَابِيرِي وَأَسْلَحَتِي  
وَجُرْحُ مَنْ تُكَلِّتُ نَزَفٌ بِغَيْرِ مَدَى  
قَدْ أَطْبَقْتَ نُوْبَ هَيْهَا عَلَى نُوْبِ  
تَبْكِي وَتَبْكِي وَتَحْيَا فِي مَلَا عِيهِ  
تَقُولُ قَدْ كَسَرْتُ رُوحِي عَلَى وَلَدِي  
تَحْطَأَسَرْتُ كُلُّ أَمَالِي عَلَى فَزَعِ  
كَيْفَ السَّبِيلُ لِفَسْلِ الرُّوحِ مِنْ وَجَعِ  
كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَهِي ؟ لَا أَرَى أَمَلًا

وَالْقَلْبُ تُشْعِلُهُ هَمًّا بَرَى الْجَسَدَا  
فَهَلْ لِرُوحِي مِنْ رُوحٍ وَقَدْ فَقِدَا  
لَمَّا تَوَلَّى بِهَا مَنْ كَانَ لِي عَضُدَا  
وَلَيْسَ مِنْ أَمَلٍ مِنْ بَعْدِهِ ابْدَا  
أَنْ يَنْفُثَ اللَّهُ فِي صَبْرِي لَهُ مَدَدَا  
بِي اللَّيَالِي كَأَنِّي كُنْتُ مُضْطَهَّدَا  
لَكِنْ هَزِمْتُ وَجُرْحِي بَعْدُ مَا ابْتَرَدَا  
مَاذَا أَقُولُ لَهَا ؟ وَالْحُزْنُ دُونَ مَدَى  
وَكَلَّمَا اقْتَرَبْتُ مِنْ صَحْوِهَا ابْتَعَدَا  
تَبْكِي وَتَنْظُرُ لَكِنْ لَا تَرَى أَحَدَا  
وَمَا لِكَسْرِي جَبْرٌ بَعْدُ مَا فَقِدَا  
وَضَاعَ عُمْرِي فِي هَذِي الدُّرُوبِ سُدَى  
وَالرُّوحُ وَالْحُزْنُ فِي الْبَلْوَى قَدْ اتَّحَدَا  
إِلَّا بِبَابِكَ فَارْحَمْ صَابِدًا سَجَدَا

( \* ) هذه القصيدة رثاء لولدي الطيار أحمد الذي اغتاله المرض في  
٢١ / ١ / ٢٠٠٦ م في باريس . و ( لطيفة ) و ( دلال ) هما طفلتا  
المرحوم بإذن الله .



# تحكُّمات الوقت والألم

شعر: محمد عليم  
(الكويت)



# تُحْسِنُ الْوَقْنَ وَاللَّهْم

شعر: محمد عليم

(الكويت)

■ وتقولُ امرأتي :  
لا شيء سواكَ بحذاءِ العينِ  
وأنتَ الوصلُ  
أخشى إن رحتَ بعيداً  
لدعة قلبُ

■ قلتُ يا أمي :  
قولي : أحبك يا بني

\* \* \*

لستُ على سفرٍ من حبكِ ؛  
مسلوفاً  
من جلدي ؛ من صفدِ ظهيرةِ كنا  
نحصدُ  
فيها القمحَ بلا طربٍ .. ما زلتُ  
الولدَ  
الغضَّاءَ المملوءةَ حياةً ، حتى من  
أطفالي !!  
ما زلتُ .. أنا !!  
قولي : " أحبك يا بني "

\* \* \*

■ في عينِ امرأةٍ فردوسية ؛  
يتربصُ أمساً معتمٌ  
حين تهمُّ إلى صدري ؛  
تنشِبُ في أصابعها العشر !

■ يجسر حبي  
 في قلب امرأة فردوسيم  
 أصملاً ..  
 تاتيني طيبة و .. نديّه  
 نذهب حدّ العنف ..  
 ترحلُ .....  
 تاركةً عينيها  
 وبقايا صدرٍ يلهمُ .

■ قلتُ :  
 يا سيدةً صباحي ،  
 ويا مُهرّةً ليلي ،  
 ويا أيقونةً فجري ؛  
 اقتربي  
 غابتُ  
 في حَذَرٍ  
 الأعماقِ  
 عادت  
 تسرحُ أزهارَ حديقتهما .

■ في الطرقات ، المقهى ، أودية الفقم ،  
 تراتيل اللهم ، غُصّة فراشٍ بَنجاليّ ،  
 خبر أسودَ عَجَر فضائيات الرعب ،  
 فضفضّة امرأةٍ تشكو فرساً أنوثتها ،  
 غربة صعلوكٍ يتشبّثُ بجليكِ فعالة ،  
 غطرسة الخوف ..  
 في سحب " الشيشة " و " البانجو "  
 وتَنَيّات الوهم ؛

\* \* \*

كيف لم أحترقُ

وبي كل هذه المجامر ؟

■ في أدغال القلب  
شجرٌ للبهجة ينتصبُ  
من يعصمه من صفعة ريم ؟  
من يدخرُ النضرة في عَجَفٍ خريفا ؟  
من يعصمني من حسراتٍ تخرى  
في قلب امرأةٍ فردوسية ؟

■ سلاماً .. أبي  
وتحيه ..  
بعضي مازال على طرقاتِ البلدةِ  
أترأه ؟  
أوتسممني في صَفَقِ " الكافور " ،  
تسابيح الصفصافِ ،  
وتلك النخلة ؟  
( كنتُ جالعا يا أبي ، لم يكن سوى  
التمر في الأعالي ، يبرُقُ تحت نصلي  
الظلميرة . . . . وأنا الفقيرُ إليه !! )  
أوتذكر ذاك الحييَّ . . ؟  
خبَّاتُ بعضه في ضغائن السفر

( أطلقته في بلاد الخير ، والفقير ، وشهوةِ  
العيالِ ، والبورصةِ ، وصغار اللصوصِ ،  
والآمانيّ المجففاتِ ، والقمرِ والشَّمَمِ . . )

أوتعلم . . ؛  
لم يحصِ مالا ،  
ولا بايعته الرعيةُ



( الآن . يرسو بسفائنا في جمر

الصحراء ، منتظراً . مدّاً )

سلاماً .. أبي

ودمعتين .. بلا نواح !

بين شهوة البدء

وشمقة الوصول

يتساقطون واحداً .. واحداً

تكثر الحكايا عن خرافة المجهول

يثن الصغار

والرجال يشمخون

( إلا من عيونهم الدانية )

والنسوة ..

يتشحن الصبا .. والسواد

ويتسع السواد

وأنا .. يا امرأتي

قضيت الرحلة موتوراً ببلادي

وها هي ذي تنكرني

كفرت بعيني ،

صدقت سرايا الصحراء ،

على مقل ، أعددت سفيني

وتهيات ..

( قلت : لعد الغيث قريباً

ولعد الغيث ، إذا عولت

الريم ، فيفيض بحارا ولعد

المد قريباً )

وها هي ذي تنكرني

والآن ..

لا شيء سوى يَبَس القلب

فكيف أكون لك "الوطن" ؟

Message

أراك الغد ؟  
( اقترحي مكانا جديدا ،  
البلدة أضيقُ من خطواتي  
وطعناتِ الفضول )

Answer

ارتدنا كلَّ المكامن الآمنه  
لم يبقَ سوى الجنون

Message

أفتقدك ..

Answer

قلْ لي :  
" يا امرأتي الفردوسية "

■ صباح الخير

- صباح الخير -  
يتسعُ الشارعُ لكلينا ..  
تفضلُ

- كلما سرتُ على قدمي  
( منذ أدمنتُ القيادة )  
أسلكُ منتصفَ الشارع  
كانني سيارة

احذُر ..  
البلدةُ حافلةٌ بالطائشين  
ومدمني الموت  
- شكراً .

الكتاب: عهد الوفاء  
المؤلف: يس الفيل  
الطبعة: الأولى  
الناشر: دار النشر  
الطبعة: الأولى  
الطبعة: الأولى

# عهد الوفاء

الكتاب: عهد الوفاء  
المؤلف: يس الفيل  
الطبعة: الأولى  
الناشر: دار النشر  
الطبعة: الأولى  
الطبعة: الأولى

شعر: يس الفيل  
(مصر)

## عمر الوفء

شعر: يس الفيل  
(مصر)

أودعتُ هيكُم زمان الصفو آمالا  
وقلتُ أنتم عماد الصرم إن مالا  
وقلتُ أنتم ضياء الفجر . . إن صبات  
دنياهي . . والتصقت بالأرض إذ لالا  
وقلتُ : أنتم أمام الله متكئي  
إذا المشيب على عظمي قد انمالا  
وقلتُ أنتم إذا ما الحزن نازلني  
وامتد للحلق ألواناً وأشكالا  
أنتم سكينه أيامي ، ومنطلقني  
إلى غد فيهم قد أمتد أجيالا

\*\*\*

عذراً . . تراكمت الأحلام في زمن  
أقام للغدر بين الناس تمثالا  
إنني أفتش عن عشت ألعنهم  
زاد الحياة . . أنا المعدوم أموالا  
إنني أفتش عنهم ، أعرضوا سفهاً

ولم يبالوا بهجر بيننا صلا  
أحيائهم نافسوا الموتى بما فعلوا  
عند الوفاء .. وذيني . بعد .. لازالا  
يا للأسى .. أنكر الأحباب تضحيتي  
وأطعموني زمان الجوع أقوالا

\* \* \*

ترى .. أيشفع .. لي .. أتى وقد سكنت  
قوافلي من صروح الأمس أصلا  
أنى أجور على ديني ومعتقدي  
أنا الذي للهدى كم عشت ميالا ؟  
إنى لأعجب .. كيف استنكروا ثقة  
تاصلت بينهم هجرا واقبالا  
وهمة لم تزك رغم انتكاستهم  
تمتد في رحم المجهول أميالا  
إنى لأعجب ممن أعرضوا سفها  
وخلفوني بهذا التيه جوالا

\* \* \*

يا إخوة الحب .. هذا ما درجت به  
على طريق بكم يوما كم اختالا  
إنى أناشدكم بعض الوفاء له  
صوناً لعهد أمام الله لا زالا .

إنكاركم للهوى قنك لنورته  
وبعدكم عنه يستعديه ترحالا  
والخير أن تحفظوا عهد الوفاء له  
لأن تردوه إعراضاً وإهمالا  
يا أخوة الحب .. لا كانت أخوتكم  
إن لم تعودوا بنا للحب أبصلا

\* \* \*

بيلي .. وهذا محض أمنيته  
لمن تخفى وراء العهد واختالا  
والعهد أنك ترتاد المدى أملاً  
لأن تناقض ما يكسوك إجلالا  
فانهض كريم الخطا .. واعبر إلى ملأ  
فيه النقاء يداوي العصر والآلا .  
إن الحياة لمن يخضر أمنيةً  
حتى وإن جاوز المانوف آمالا  
ونحن إن لم نعش في أرضنا مثلاً  
فلن يخلدنا عصرٌ وإن غالى

# مُمْطِرٌ .. نحو السماء

شعر: مازن نجار  
(الكويت)

الشيء

# مطر .. نحو السب

شعر: مازن نجار

(الكويت)

أنا مطر ..

بعد لما يقبلك خدود الرصيف

وشوق السواقي ..

أزخ على الأرض آه احتراقي ..

لأضرم شهوتها من جديد

لتحيا ..

وتقرأ ترتيلة لابتهالي

أنا ..

أترحلق فوق زجاج النوافذ

أرقب كل المحبين قرب المواقف

أتنضم نار الحكايا

وشوق الحنايا

لكأس .. وساقلي ..

الصفار

يشمون رائحتي من بعيد

ويسابقون .. ليذوقوني



شهيأ .. كفرقة عيتِ أمام الجمال ...

أنا ... بعدُ قيد المصلول ..

المدى .. رام يسعلني

والسماء تفتق عني جراحاتها

نفتني

وغادرتُ أوردةً من رحيق الضياء

ونوح المآقي

وقد سفتحني الريام

وتشرب يزفرني باشتعال

تشبَّتْ قبل السقوط بجرف السماء

ولكنَّ لي من حنيت أصابع

كم مسَّحتُ فوق شعر الفيوم عميق

الغزل ..

وبوم القبل

بحرية انهاتف ..

الامس أجنحة الطير حيناً

فتنفضني

لتمضي

وتتركني

أهْوَم ماء الفضاء وماء الخيال ..

تراءت لي الأرض تحتي

تراودني كي تهنّك من مُبلدٍ عن  
 بهائي قميص الغمام  
 تناشدني  
 كي أردّ بكارة أيامها  
 أمشعلها  
 وأرسل في صدرها نفثة من عبير  
 الجنان  
 ترى  
 هل سافرت فيها براعم عيد  
 وأنبت في صدرهن ورودا  
 تفتح عن نسغ حب يدّر الحنان  
 تراءت لي الأرض تحتي  
 وآنّي رأيت أمامي سبيلي  
 وموت انتظاري  
 لأصبح شيئاً وكنت بكل القلوب أمانِي  
 وعود  
 وقد كنت سراً يغمدني بالثلاق  
 على هذه الأرض ضاق قميص خيالي  
 وواريت وهمي باني رأيت كياني  
 أنا أين أهملك  
 كل المسالك تنحدر الآن

تفضي إلى القام  
والقام يهدف في العمق كد الأمانى  
قد رأيت الذي لا يرى  
دورباً تسدّ  
وناراً تشبّ  
وصلوقاً يلف على كد جيد  
البحار تودع أنهارها  
والقلوب تودع أشواقها  
والفراشات قد نسيت كل ألوانها  
الدروباً تخاف مغازلة العابرين  
فخلف خصاهم جنازير خوف  
وماء صديد ..  
وبين العروش سانبث شوكا  
يسد على الباقيات البواقي  
أنا قد عكست اتجاهي  
فايتها الأرض لا تزعلي  
كك شبر بك اشتاقني  
ولكنني  
سامطر فوق السماء  
إلى أن تعود  
بغيت يذيب جليد السؤال ..

أنا قد عكست اتجاهي وإني  
أعودُ إلى مهد أمي  
هناك أختال أنضر عوداً  
فلي في السماء  
غيوم ستحب عَما صباح  
برمّانة . . .  
حين يكسرها البرق  
تنثر حباً وخصباً  
سينبتُ في كلّ حضنٍ وليداً . .

# غصّة

بقلم: سليمان داود الحزامي  
(الكويت)

القصة

# غصة

(في غياب الديمقراطية)

بقلم: سليمان داود الحزامي

(الكويت)

أذكر تماماً ما حدث ذلك اليوم، كان يوم خميس وكنت مسترخياً أقرأ في جريدة الصباح بعض الأخبار عندما رن هاتفي النقال والتقطت الرقم، لم أعترف على الرقم أعني أنه ليس من أرقام الأصدقاء، أو الأسرة فهو رقم جديد وملفت للنظر وجاءني الصوت عبر الهاتف، أستاذ أحمد، قلت له نعم أنا أحمد، قال بضحكة مكتومة ألم تعرفني؟ تداركت الموقف فقلت مجاملاً لقد كبيرنا، ضاقت الذاكرة يا أخي ذكرني باسمك، قال لي أنا الوزير وأصل، قلت أهلاً، فقاطعتني بسرعة أهلاً أهلاً معالي الوزير، تفضل، قال لي أنت تعرف أن البلاد تمر بظروف حرجة وقد كلمني رئيس الحكومة وطلب مني أن آخذ رأيك، قلت له حول ماذا؟ قال حول أن تكون وزيراً هل لديك استعداد أن تكون وزيراً؟ قلت ضاحكاً أي وزارة، قال لي هذا الأمر متروك لرئيس الحكومة فهو الذي يختار الأشخاص والحقائب، أخبرني الآن من حيث المبدأ أتوافق أم لا؟ قلت له من حيث المبدأ لا مانع لدي، صمت برهة ثم قال إذن موعدك مع رئيس الحكومة مساء يوم السبت الساعة السابعة مساءً، مع السلامة ولم يعطيني فرصة لرد التحية.

وسرحت مع الأفكار أكون وزيراً وأنا على أعتاب الستين من العمر بعد أن خدمت بلدي وكونت نفسي وأصبح لي تجارتي الخاصة وأعمالتي الخاصة، وجدت نفسي أجاب على تلك الأسئلة بأن الحظ أحياناً يأتي بعد أن يتقدم العمر بالإنسان، خاصة وأنا أتذكر كلمات قالها لي قريب من نفسي في يوم ما، فأننا أذكر أنني سألته سؤالاً بعد أن ترك الوزارة أو بعد أن تركته الوزارة، سؤالاً كان لصديقي ما الذي استقذت من الوزارة يا رشاد، أذكر أنه قال لي أجمل ما في الوزارة يا أحمد في هذه المجتمعات التي يتم فيها تعيين الوزراء حسب المواصفات الخاصة هو أن أمورك الشخصية تسير وفق ما يرام ولا تظن أنه سوف يتأخر لك عمل في أي جهة تكون فأمورك تسير سيراً جميلاً ناهيك عن بعض الأمور المالية والهدايا الخاصة والسفر بالطائرات الخاصة والتعرف على مسالك ودهاليز الإدارة عند أصحاب القرار وصناع الشأن. كانت إجابته مفاجئة لي لأنني سألته سؤالاً آخر قلت له يا رشاد أولست من صنّاع القرار عندما تكون وزيراً قال ضاحكاً وأنا أحس بغصة في ضحكته نحن لنا القشور من صناعة القرار أما اللب فهو لمن يملك القرار، يا أحمد بقدر ما المنصب الوزاري جميل ومغري فإني أخاف عليك أن يأتي يوماً

وتكون وزيراً، تذكرت وتذكرت وسرحت ماذا سيحدث يوم السبت مساءً عند لقائي بصانع القرار الأول، وأخذت الأفكار تساورني هل أخبر زوجتي بذلك هل أخبر أولادي، هل أستشير الأصدقاء، أمامي ٤٨ ساعة من الوقت هل أستطيع أن أنفذ ذلك كله أم اخذ برأيي دون اللجوء لفلان أو علان، أخذتني الأفكار بين مد وجزر، بين إقدام وتردد، وجدت نفسي مندفعاً للخارج كأني أبحث عن شيء لا أعرفه ولكن أريد أن أجده، ما هو كيف يكون، ما شكله، ما مضمونه، لا أدري، لا إجابة لدي.

ومساء يوم الخميس لاحظت زوجتي أنني في حالة ليست طبيعية فأنا شارد الذهن صامت لا أميل للحديث ولا متابعة برامج التلفزيون وصحوت من غفوتي الذهنية على صوتها، ما بك اليوم يا أحمد أتشكو من شيء؟ قلت لها متلعثملاً لا لا إطلاقاً، ردت عليّ بإصرار أحمد ثلاثون عاماً تكفي لأن أعرفك معرفة تامة هناك ما يشغلك أخبرني دعني أشاركك الرأي كما تعودنا دائماً، قلت لها وأنا أسحب نفساً عميقاً نعم هناك شيء، لقد عرضوا عليّ الوزارة، فأجابتي باندفاع شديد يحمل فرحاً بحجم الكون مبروك يا أحمد مبروك، سأكون كما يقولون في التمثيليات حرم سعادة الوزير أعني سأكون حرمًا لمساعدة الوزير.

وافق يا أحمد وافق واترك التردد، وكما يقال: "فاز بالذات من كان جسوراً"، قلت لها أنا خائف من تجربة رشاد، تعرفين أنه كان وزيراً، وجدتها تقول لي الحظوظ تختلف يا أحمد قد يكون حظك أحسن منه ولا تربط نفسك بمصير الآخرين، توكل على الله واقبل المنصب خاصة أن الناس يعرفون أننا لسنا بحاجة إلى المال فأنت لديك الكثير منه وكانت لديك مناصب كثيرة وكاميرات المصورين لا تبحث عن وجهك فأنت رجل مشهور في الميادين التي كنت مسؤولاً عنها في يوم ما، وافق وافق يا أحمد. سحبت نفساً طويلاً آخر وأنا أقول لا سأدرس الموضوع لكنها ردت عليّ بقوة يا رجل لا تتردد اترك لاسمك مكاناً في التاريخ عندما يقال فلان كان وزيراً.

قلت لها أنا خائف من هذه لأنني لا أضمن كم سأملك في الوزارة أو أن الوزارة ستتركني فنحن هنا لا نملك الخيار، فالخيار بيد صانع القرار. سألت كثيراً وكانت الإجابات بين النصيحة بالقبول وبين النصيحة بالرفض وقررت أن أخوض التجربة وتم اللقاء يوم السبت وقال لي صانع القرار يا دكتور أحمد نريدك وزيراً للزراعة والري واندعشت فأنا طبيب ولي خبرة وعملت كثيراً من الدراسات والبحوث ناهيك عن العمليات والمؤتمرات، قلت له مبتسماً ابتسامة مصطنعة ولكنني لا أعرف للزراعة والري قال لي الوزارة لها جهاز والجهاز سيقوم بتنفيذ كل شيء عليك التوقيع والمتابعة والمشاركة في مجلس الوزراء فيما تم من إنجاز كما أنك ستكون ممثلاً في المؤتمرات والمحافل الدولية، نحن لا نريد منك أن تذهب للمزارع والبساتين والحقول وسنحقق لك ما تشاء وما تريد، ووجدت نفسي أطمأنت برأسي

موافقاً وفي داخل نفسي كأن هناك صوتاً عالياً يصرخ أين مبادؤك أين أهدافك أين رؤياك لكنني لا أعرف كيف خنقت هذا الصوت بالموافقة، قضيت عليها عندما قلت كما تريد يا سيدي.

وخرجت منه بعد عشرين دقيقة وزيراً، لقاء سريع وقرار سريع يتفق وسرعة الزمن الذي نعيشه.

وبعد أقل من سنتين كنت جالساً في بيتي وزيراً مسترخياً وكان يوم خميس أيضاً الفرق كان الوقت فالخميس الأول يوم قبلت الوزارة كانت الساعة العاشرة، واليوم كانت الساعة عند منتصف النهار عندما سمعت الأخبار سمعت المذيع وهو يعلن عن تشكيل وزاري جديد ووجدت اسمي مفقوداً ليس من ضمن التشكيل الوزاري فأحسست بتلك الغصة التي أحسست بها يوم سألت رشاد عرفت متأخراً أن الغصة قد تأتي للإنسان دون سابق إنذار حتى ولو كان وزيراً.





# الأمل

بقلم : د. وضحة عبد الكريم الميعان

(الكويت)

نظرت أمها في عينيها، وقالت :

- ابنتي .. أريد أن تكوني معلمة ..

رنت الكلمات في أذنيها، ورددت بصوتٍ منخفضٍ:

- معلمة؟ كيف؟ .. أريد أن أكون طبيبة.

اتجهت نحو غرفتها، وأغلقت بابها ببطء.

جلست على كرسيها المفضل، شردت ببصرها .. بعيداً .. بعيداً .. خلف الغيوم،

وفي دريها المجهول....

هي .. فتاة هادئة، منضبطة، رومانسية الفكر، واسعة الخيال، نظرات

الأسى والحزن الدفين تطل من عينيها دائماً، ترعى النجوم في ليلها، وتحكم

الزهور، وتصوغها أكاليل في يديها، يهمس النسيم أشواقه السكّرى في

أذنيها ....

هي أوقات فراغها تجلس في غرفتها ساكنة، في صمت .. تقرأ، تقرأ كل

ما يقع في يدها، كتباً مطولة، شعراً .. قصصاً .. روايات عالمية .. لا تمل

أبداً ..

فخير جليس عندها .. هو الكتاب ..

\*\*\*

دائماً متفوقة .. بعض الزميلات في الدراسة يحسدنها .. لماذا دائماً - هي  
- المتفوقة؟.

زميلات المدرسة .. تسرح ببصرها عبر النافذة المفتوحة أمامها ..

آه ما أجمل تلك الأيام، وما أحلى ذكرياتها،

آه ... طالما تحدث فؤادي عنها، آه ... ما أجملها، .. هي سر الدنيا وعطر

الأيام والأضواء .. مرحلة الدراسة الأولى .. أجمل ما يمر في عمر الإنسان ..

طفولة .. براءة، براءة العصفير في أعشاشها، شقاوة ..، شقاوة محببة إلى

النفوس ..، لا تضر ولا تؤذي أحداً ..

ومع أنها لم تكن تشترك مع رفيقات الدراسة في تلك الشقاوات .. لكنها

لا تعارضها، ولا تنتقدها .. فهذه براءة الطفولة، وشقاوة الصبّاء ..

وتضيي الأيام سراعاً ، وتمر السنوات .. ووصية أمها ترن في أذنيها ..

ابنتي أريد أن تكوني معلمة.. كيف يكون ذلك، وهي قد تركت الدراسة قبل أن تنهي المرحلة الثانوية، وتزوجت وأنجبت

\*\*\*

هل كان أملها -هذا- يبقى في الذاكرة؟  
يبقى ليستوعب كل همومها وينقل معاناتها؟..  
هل يتحقق هذا الحلم، ويسجل الأحداث في حياتها، ويعبر عن طموحاتها الكبيرة؟

لا تدري...

تجلس ذات يوم وحيدة في غرفتها، وبعد أن ذهب أبنائها الثلاثة إلى المدرسة، تفكر، وتسترجع الذكريات.. والآمال.. وهاجت المعاني في نفسها، وسرى في سمعها همس غريب وحبيب.. ما المانع في أن أعاود الدراسة، ولكن كيف؟

ثلاثة من الأبناء.. وبيت وزوج.. ومسؤولية كبيرة ملقاة على عاتقها، والحمولة(\*) لا ترحم، تريد كل شيء جاهزاً في وقته، تطبخ وتغسل وتنظف المنزل.. ويجب ألا تقارق الابتسامة شفيتها، حتى وإن كانت منهكة..

\*\*\*

تفزع قائمة بعنف، ولكن لا بهم، وماذا يحدث؟ يجب أن أكمل دراستي، وأحقق حلم والدي.. وطموحي..

تغادر الغرفة، مرتعشة الجناح كالعصار في الأفاق.. تنزل إلى الطابق السفلي، حيث يجلس عمها " والد الزوج"، وخالتها " والدة الزوج" وعدداً من زائرات الضحى، مجتمعات حول (الدوة) (\*)، وإبريق الشاي فيها، تتصاعد منه الأبخرة، ويغلي، كما يغلي قلبها.. وهي ترى تحت الرماد وميض جمر، يكاد يكون له ضرام.. تسلم وتجلس... وتحاول أن تتجاذب معهم أطراف الحديث، لكن يشرد بصرها بعيداً.. وتتخيل نفسها.. وقد وقفت في طابور المتفوقات، وينادي على اسمها، وتهول مسرعة إلى المسرح، وفرحة النجاح تملاً قلبها، وتمد يدها لتصافح أمير البلاد، لتستلم منه شهادة التفوق.. وترسم الابتسامة على شفيتها، وينير الأمل وجهها، فيشرق كوجه طفل سعيد... ترتطم يدها الممدودة بإبريق الشاي... وتضيق مذعورة على صوت إحدى الجالسات - هيه- أين أنت؟ إلى أين ذهبت؟

تتنفض كما ينتفض عصفور في يد صياد، تنظر إليها ببلاهة.. تنتبه.. لا بد أن تتحدث، لا بد أن تقول شيئاً، نعم لا بد أن تقول شيئاً عن وعي، لكنها لم تستطع.. فكلماتها لا تستطيع أن تصور مشاعرها المتدفقة، ولا رسم ما يدور في نفسها..

أحسنت في تلك اللحظة، أن الألفاظ قليلة، والكلمات محدودة، وقد

تجمدت على شفيتها، فلا تقدر على التعبير الكامل عما يختلج في نفسها ..

\* \* \*

تمسك إبريق الشاي، وتصب للسائلة كوباً من الشاي تهرباً من الإجابة،  
تجلس صامتة تراقب حركات الأيدي مرتفعة بأكواب الشاي، إلى الأفواه، ثم  
راجعة إلى الصبحون مرة أخرى وتبقى الأفواه .. تغلق وتفتح .. إلى متى تظل  
ترصد هذه الحركات...!9

يلمع بداخلها شعور مكبوت، وتتمتم:

- هل أمضي حياتي هكذا 99

يجيب عقلها ، لا ، لا .

وترفع رأسها المنحني، فترتطم عيناها بعيون الحاضرات المحدثات فيها ..  
تقف ، وتهز رأسها قائلة:

- عذراً ، لدي الكثير من الأعمال ..

غفمتمها، وهي تتلمس طريقها كالضربير إلى الطابق العلوي.

(\*) (الحمولة) بالتعبير الكويتي أسرة أهل الزوج، وتعيش الزوجة والأبناء  
معهم.

(\*\*) موقد يشعل فيه الفحم لعمل الشاي أو التدفئة.

# يوم آخر

بقلم : عبد العزيز محمد عبد الله عبد العزيز  
(الكويت)

القصة

# يوم آخر

\_\_\_\_\_ بقلم : عبد العزيز محمد عبد الله عبد العزيز \_\_\_\_\_  
(الكويت)

قاصطعني أبواق السيارات المتزاحمة في طريقها إلى أعمالها صباحاً  
أكثر من مرة وأنا أصارع زوجتي برغبتني في هجرها ، لم يبد وجهها تأثراً ،  
عدا القليل من الاهتمام البارد الذي اصطنعته بتكلف وهي تسألني عن  
السبب ، أخبرتها بأنني سئمت حياتي و أردت إحداث بعض التغييرات ، لم  
تمانع كثيراً ، بل واعترفت بأنها كانت قد سئمت كذلك لكنها خجلت من  
مصارحتي ، فأكملنا تناول فطار ذلك اليوم بهدوء ، قبل أن أنزع عني قيود  
رباطي المقدس والممل ، وأغطس في الحرية مثل سمكة قُذفت إلى البحر بعد  
صيدها ، كنت سعيداً بحريتي ، تناول طعامي في مطاعم رديئة وتسكعي  
بالخارج طوال الوقت ، لكن لم ألبث أن شعرت بالوحدة بعد الظهيرة ،  
فارتأيت أن أتعرف إلى أحدهن لتسد الفراغ الذي أحدثه فراقني لزوجتي ،  
فتسكمت عصباً - مثلما كنت أفعل إبّان مراهقتي - في الشوارع والأسواق  
المزحومة ، لكن الغريب أنني لم أعرف آلية عمل المفازلة ، فبعد أن كن  
يبتسمن لي ، كنت أجمد ، لأنني أجهل كيفية الاستجابة لذلك ، أو ماذا  
ستكون ردة فعلهن لاستجابتي ، أو ماذا يفترض بأن تكون ردة فعلي أنا تبعاً  
، فاكشفت عند المفيب بعد التذكير ملياً بأنني كبرت على تلك الأمور ،  
فصارحت زوجتي برغبتني في العودة إليها ، تلكأت قبل أن توافق بفتور ، وفي  
مساء ذلك اليوم عدت إلى حياتي المملة من جديد .

الطبعة الأولى: ٢٠١٥  
الطبعة الثانية: ٢٠١٦  
الطبعة الثالثة: ٢٠١٧  
الطبعة الرابعة: ٢٠١٨  
الطبعة الخامسة: ٢٠١٩  
الطبعة السادسة: ٢٠٢٠  
الطبعة السابعة: ٢٠٢١  
الطبعة الثامنة: ٢٠٢٢  
الطبعة التاسعة: ٢٠٢٣  
الطبعة العاشرة: ٢٠٢٤

الطبعة الأولى: ٢٠١٥

# فصل الشتاء في أبروتزو

بقلم : ناتاليا غينريورغ (إيطاليا)  
ترجمة: محمد صدف (المغرب)

الطبعة الأولى: ٢٠١٥  
الطبعة الثانية: ٢٠١٦  
الطبعة الثالثة: ٢٠١٧  
الطبعة الرابعة: ٢٠١٨  
الطبعة الخامسة: ٢٠١٩  
الطبعة السادسة: ٢٠٢٠  
الطبعة السابعة: ٢٠٢١  
الطبعة الثامنة: ٢٠٢٢  
الطبعة التاسعة: ٢٠٢٣  
الطبعة العاشرة: ٢٠٢٤

# فصل الشتاء في أبروتزو

بقلم : ناتاليا غينريورغ (إيطاليا)

ترجمة: محمد صندف (المغرب)

ليس في أبروتزو أكثر من فصلين. الصيف والشتاء. في الربيع يسقط الثلج وتهب الريح كما في الشتاء. والخريف حار صاف كالصيف. يبدأ الصيف في يونيو وينتهي في نوفمبر.. عندما تنتهي الأيام الطويلة الحارة في الهضاب الجافة، وعندما يغيب الغبار الأصفر ولا يصيب الأطفال إسهال، يبدأ فصل الشتاء.. عندما تتوقف الحياة في الشوارع، يختفي الأطفال الحفاة من درج الكنيسة. في البلد الذي أحدث عنه، يذهب الرجال تقريباً للعمل في تريني، في سولونا وفي روما، هذا البلد بلد بنائين.. بعض البيوت هنا شيدت بذوق.. فيها شرفات وسواري كفيالات صغيرة.. وما يثير الدهشة أنك إذا دخلتها تجد فيها مطابخ كبيرة حافلة بشرائح اللحم المعلقة في فضائنها.. وغرفا واسعة قاتمة وفارغة. في المطابخ النار مشتعلة دوماً.. أنواع كثيرة من النار.. نار من خشب البلوط وأخرى من أغصان الشجر وأخرى من الحطب وأخرى من أوراق الشجر التي يتم جمعها من الشارع.. من السهل أن تعرف الفقراء من الأغنياء من مجرد النار أكثر مما توحى به الملابس والأحذية التي كان يتساوى فيها الجميع.

في البدء عندما جئت إلى هذا البلد، كانت كل الوجوه تساوي عندي... الفقراء و الأغنياء.. الشباب والمسنون. كانت أفواه أغلبهم خالية من الأسنان.. النساء في هذا البلد يفقدن أسنانهن في سن الثلاثين نتيجة الإرهاق وسوء التغذية وعسر الولادة والرضاعة التي تتولى دون توقف. ثم بدأت أميز بين هيتشانزينا وسكوندينا آمونتيانا وأدولوراتا.. وبدأت أدخل البيوت وأتدفأ بنيرانها المثلثة.

عندما بدأ الثلج يسقط لأول مرة، اعترانا حزن بطيء الإيقاع.. كان البلد منفاناً. وكانت مدينتا بعيدة. وبعدة كانت الكتب ويعيدين كان الأصدقاء والأحداث المتنوعة التي لا تستقر على حال في حياة حقيقة. كنا نوقد المدفأة. وهناك كنا نطبخ ونأكل. كان زوجي يكتب على المائدة الدائرية الكبيرة والأطفال ينثرون اللعب على الأرض. في سقف الغرفة رسم



لنسر.. كنت أنظر إليه و أفكر أنه منفانا . النفي كان النسر والمدفأة الخضراء التي تلقي فحيحا .. النفي كانت الرفقة الطويلة والساكنة للثلج . في الساعة الخامسة تدق أجراس كنيسة سانتا ماريا وتخرج النساء للتبرك . يرتدين خمرهن السود حول وجوههن الحمراء .. كل مساء ، كنت أنا وزوجي نتجول .

كل مساء كنا نسير يدا في يد نفرق أقدامنا في الثلج .. وفي البيوت التي تمتد على جانب الطريق كان يقطن أناس معروفون ولطيفون .. كلهم كانوا يخرجون أمام أبواب مساكنهم و يقولون لنا .. بالصحة والعافية .. أحدهم سأل مرة متى ستعودون إلى دياركم؟ وكان زوجي يرد .. عندما تنتهي الحرب .. ومتى ستنتهي الحرب؟ قل لنا أنت الذي تعرف كل شيء .. أنت الأستاذ .. متى ستنتهي هذه الحرب؟ كانوا ينادون زوجي بالأستاذ .. فقد كان يصعب عليهم نطق اسمه .. وكانوا يأتون إليه من كل فج عميق يستشيرونه في مواضيع مختلفة ، يسألونه عن الفصل الملائم لاقتلاع الأسنان ، يسألون عن المعونة الاقتصادية التي تمنحها المحافظة وعن الرسوم والضرائب .

في فصل الشتاء يموت عجوز بإصابة في الرئة .. وتقرع أجراس سانتا ماريا نعيه .. ويعد دونيكو أوريكيا النجار التابوت ، تجن امرأة ويأخذونها إلى ملجأ كوليماديجو .. يتحدث عنها أهل البلد لزم . كانت امرأة شابة نظيفة . أكثر أهل البلد نظافة .. يقولون إن ما حدث لها بسبب إفراطها في النظافة . في فصل الشتاء يولد توأمان في بيت جييجيتو دي كالتشيدوني ، يضافان إلى التوأمين الذكريين اللذين ازدادا قبل ذلك ، فيثير الأب المصعب في المحافظة لأنهم رفضوا أن يمنحوه الإعانة لأنه ، يملك قطعة أرض فلاحية وبستاناً كبيراً كمدينة ، وعلى عين دوريا حارسه المدرسة ، بصقت إحدى الجارات ، فأصبحت دوريا تجوب البلد واضعة عليها ضمانة ليؤدوا لها التعويض . كانت تقول إن العين جد رهيبة والبصقة مألحة .. هذا الحدث أيضاً شغل أهل البلد زمناً إلى أن استشرى القيل والقال .

كان حجم الجنين يزداد كل يوم .. وكل مرة كان الحنين جميلاً ، كان رقيقاً رقيقاً يمنح قليلاً من الانتشاء .. من مدينتنا وصلت رسائل تحمل أخباراً عن أعراس وعن ماتم كنا خارجها . أحياناً يصبح الحنين مرا وحاداً ويتحول إلى كراهية .. كنا نكره دومينيكو أوريكيا وجييجيتو دي كالتشيدوني وأمونتيديانا وأجراس سانتا ماريا .. كانت كراهية خفية .. فقد كنا نعتز بكونها في غير حلقا .. وكان بيتنا دائماً يكتظ بالزوار الذين يأتون لطلب خدمة أو لعرضها .

أحياناً تأتي الخياطة وتعد لنا أكلة السانبوي كولي .. كانت تحيط خصرها بقطعة قماش و تحك البيض وترسل كروتشيتا للبحث عن يقرضها قدرأ كبيراً . كان وجهها المتقن دائم الفرق في التأمل وعيناها تلمعان بنوع من الإدارة الفياضة .. أوشكت مرة أن تضرم النار في البيت من أجل أن توفق في الوجبات التي تعد . يصبح ثوبها وشعرها أبيضين بالدقيق وعلى المائدة الدائرية حيث يكتب زوجي ، تمدد العجين .

كانت كروتشيتا تشتغل عندنا في البيت . لم تكن امرأة بعد ، فقد كان سنها

لا يتجاوز الرابعة عشرة. الخياطة هي التي جاءت بها إلى بيتنا .. هذه الخياطة تقسم العالم إلى فريقين. فريق يمشط شعره وآخر لا يفعل .. علينا أن نحترس من الفريق الذي لا يمشط شعره فهو حتما مصاب بالقمل .. كانت كروتشيتا تمشط شعرها ولذلك جاءت بها لتعمل في خدمتنا، كانت تروي للأطفال حكايات طويلة عن الموتى والمقابر .. كان ياما كان .. وحديث أن كان هناك طفل فقد أمه .. وتزوج أبوه من امرأة ثانية .. لم تكن زوجة الأب تحب الطفل .. فقتلته عندما ذهب والده إلى الحقل، وطبخته. عاد الأب في المساء وتمشى .. وبعد أن انتهى من الأكل بدأت بقايا العظام تتشدد ..

زوجة أبي ..

طبختني في قدر

جاء أبي جائعا

وأكلني في لقمة

عندها خنق الأب زوجته بحبل وعلقها في مسمار أمام الباب .. أحيانا أجدني أردت هذه الأغنية، فأرى البلد برمته وأتذوق طعم الفصول وهبوب الرياح الباردة وقرع الأجراس ..

كل صباح أخرج مع أطفالي فيندهش الناس ويستتكرون أن أعرض الصغار للبرد والثلج .. أي ذنب ارتكب هؤلاء الصغار؟ يقولون .. ويرددون .. ليس هذا وقت التجوال .. عودي إلى بيتك ..

كنا نسير عبر البادية البيضاء القاحلة .. وكان المارة القليلون الذين نلتقي بهم ينظرون إلى الأطفال بنوع من الشفقة .. ويرددون أي ذنب ارتكب هؤلاء الأطفال؟

هناك، إذا ولد طفل في الشتاء لا يخرجونه من الفرفة حتى يأتي الصيف ..

في منتصف النهار يلحق بي زوجي ونعود كلنا إلى البيت.

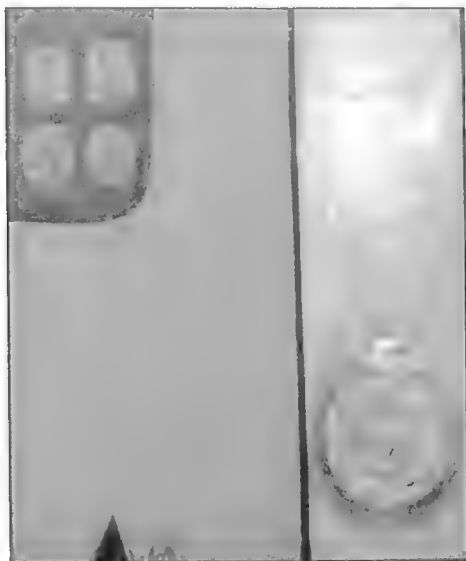
حكيت للأطفال عن مدينتنا .. كانوا صغارا عندما غادرتها ولا يحتفظون بأي ذكرى عنها. قلت لهم إن البيوت هناك تتكون من عدة طوابق .. قلت لهم إن البيوت والشوارع هناك كثيرة والمتاجرة جميلة .. رد الأطفال وهنا أيضا عندنا جيرو. كان متجر جيرو أمام البيت. وكان جيرو يحشم عند الباب كيوم عجوز .. وعيناه الدائريتان تجويان الشارع بكثير من اللامبالاة .. كان يبيع كل شيء .. من المواد الغذائية والقناديل والورق والأحذية والبرتقال .. عندما كانت تصل السلع ويشرع في إنزال اللعب يركض إليه الأطفال ويأخذون البرتقال المر الذي استغنى عنه ورماه، وفي أعياد الميلاد تأتي حلوى الفستق والجوز وأنواع من الشراب والمعلبات، لكنه لم يكن يتنازل عن قرش واحد من الثمن الذي يطلب. تقول له النساء: إنك رجل خبيث .. ويرد: الطيب يصبح مضغة سائفة في أفواه الكلاب .. وفي أعياد الميلاد يعود الرجال من تيرني، من سولونا ومن روما. يقضون أياما ثم يرجعون بعد أن يكونوا قد ذبحوا الخنازير .. نقضي أياما لا نأكل فيها لحم الخنزير ومشتقاته ولا

نتوقف عن الشراب.. ثم يعود صياح الخنازير يملأ الشوارع من جديد.  
في شهر فبراير يصبح الجو رطباً وتتجول عبر السماء سحب رمادية  
ثقيلة.. حدث ذات مرة أن تكسرت الميازيب عند ذوبان الثلج، وبدأ المطر  
يهطل على البيوت وأصبحت الغرف عبارة عن برك، حدث ذلك في البلد  
بكامله، لم يسلم بيت واحد من الماء، كانت النساء يضرغن سطول الماء من  
النوافذ ويكنسن ما تبقى عبر الأبواب. هناك من كان يذهب إلى فراشه  
بمظلة، قال دومينيكو أوريكيا إن ذلك كان عقاباً على ذنوب ارتكبها أهل  
البلد.. دام ذلك لأكثر من أسبوع ثم اختفت آثار الثلج من السقوف، وقام  
أريستيد بإصلاح الميازيب.

عند نهاية فصل الشتاء، يستيقظ فينا نوع من الحزن.. قد يأتي شخص  
ما لزيارتنا، قد يكون شيء ما حدث أخيراً.. كان لابد لمنفانا من نهاية، ولابد  
الحياة التي نشارك الجميع فيها أقصر، وأصبح البريد يصل بسرعة أكثر..  
كل الأمراض التي أصابتنا من جراء البرد بدأت تتلاشى.. كان قدر الرجل  
رتبياً ومتشابهاً، وكان وجوده يسير وفق قوانين قديمة وقارة لا تتغير..  
والأحلام لا تتحقق قط.. وبمجرد ما تتكسر أحلامنا ندرك أن أفراسنا غير  
حقيقية.. وبمجرد ما تتكسر أحلامنا يفمرنا الحنين إلى ماضٍ من الأيام.

مات زوجي في روما.. مات في سجون الملكة كويلي.. أمام فداحة موته..  
أمام الرعب الذي عشناه قبل موته، وجدتي أتساءل هل ما حدث، حدث لنا  
نحن الذين كنا نشترى البرتقال عند جيرو.. هل ما حدث، حدث لنا نحن  
الذين كنا نتجول في الثلج، لقد كان آنذاك لدي أمل في مستقبل مريح  
وسعيد، حافل بالرغبات التي تتحقق وبالتجارب والحياة العادية.. لكن تلك  
الفترة التي عشناها كانت الأجل في حياتي.. الآن فقط أدرك ذلك بعد أن  
استطلعت النجاة.

الآن فقط عرفت..



$\frac{d}{dt} \left( \frac{1}{2} m v^2 \right) = \frac{d}{dt} \left( \frac{1}{2} m \dot{x}^2 + \frac{1}{2} m \dot{y}^2 + \frac{1}{2} m \dot{z}^2 \right)$

## گفاف . .

بقلم: أفراح فهد الهندال  
(الكويت)

قاسم

## كفاف ..

بقلم: أفراح فهد الهندال  
(الكويت)

كل شجرة تخبئُ حكايةً مُضمَّنةً في جنودها ..  
أطلّ على تلك السدرة ... وأجزم بالحكاية التي لاحقتُ آثار جرحها ..  
بقعة بقعة!

اذرع الطريق بالذكريات : حينَ همسَ "أشجارُ السدر لا تُقلعُ" .. حفَرَ  
الأرضَ بأظفاره .. هرسَهَا ، ثم غاب .. إلّا من ابتسامَةٍ فيها طمأنينة الأرواح  
المرضية في عروجهَا ، وهمسة تكررُ : " لا تقلع " !  
ترك العتبةَ وجوانب البابِ بمربعاتنا ورُسومنا الطباشيريةَ شاهداً على  
لحظة الأهل ..

وحتى اليوم: بعد تفضنّ الأرض وامتدادِ السدرة بحنوٍ مُسرَّعةٍ أزرعها  
لاحتضانِ الدار .. لم أصدّق أنه أوحدَ هذه العجوز الحنون !  
لَمْ أَلحَها مرةً بغير ثوبها الأسود .. وجهها الموسوم بالكوبة [1]  
وشعيراتها البيضاء الأبقّة [2] من تحت شالها ..  
كان بيتها دوماً مَحجّة الأطفال .. لي وأقراني فيما مضى .. ولأننا  
اليوم !

كسربٍ دوريّ يهتّون إلى بيتها .. يدخلون تبعاً بشغفٍ ولعابٍ يسيل ،  
كفها مَددورة لأناملهم الصغيرة .. تَبْسُطُها كل البسط .. يلتفتون منها  
السكاكر والحلوى وابتساماتٍ تتأرجح بأجنحةٍ من نور ..  
تضمّ كفّيها على قراشات سعادتهم .. توصلهم لباب الدار .. ثم تفردهما  
حيث ينطلق السرب ، ترنو طويلاً إلى تلك الشجرة .. تُطلق دُعاءً في السماء  
.. ثم تدخل ..

لستُ أدري إن كانت ما تزال تؤدي طقوس استحضاره التي كنت أزعّمها

بَدَعَكَ حَبَاتِ النِّيقِ وَ شَمَّهَا طَوِيلًا ؟ كُنْتَ أَذْكَرُ بِهَا طَيِّبَتَهُ .. وَكَانَتْ تَبْتَئِسُ  
طَوِيلًا لِمَا تَتَذَكَّرُ مِنْهُ ! ثُمَّ تَقْبَلُ رَكْبَتِي دَامِعَةً ..

تَسْعَفُ الْحَنِينَ مَطَالَعَهَا كُلَّ يَوْمٍ .. وَأَفْتَقِدُهَا فِي الْيَوْمِ الَّذِي يَغِيْبُهَا ..  
كَمَا الْأَمْسِ !

أَسْرَابُ "الدَّوْرِي" تَنْقَرُ بِأَبْهَا بِلَا جَوَابٍ ..  
وَإِكَادُ أَقْسَمُ أَنَّ شَجَرَةَ السَّدْرِ أَلْقَتْ بِكُلِّ ثَمَارِ النَّبَقِ الَّذِي تَحْمِلُ .. الْأَطْفَالُ  
يَجْمَعُونَهُ وَيَرْحَلُونَ بِأَسَى ..  
يَتِيمُهُمْ جَارِنَا بِخَوَارِهِ .. !

طَالَمَا كَانَ هَذَا الْجَارُ مُحِطَ نَقَمَاتِ كِرَكَرَاتِ السَّاحَةِ الَّتِي يَزْجُرُهَا ..  
أَلَمْ يَدْرِكْ بَعْدُ أَتْنَا مَهْدَنَا لِأَطْفَالِنَا طَرِيقًا تَمَرُّ بِالرَّمْلِ وَالسَّدْرِ وَ عَتَبَتْنَا  
وَالطُّبَاشِيرَ وَرَاحَاتِ عَجُوزِنَا الْحَبِيبَةِ .. نَرْفُضُ أَنْ يَقْلَعَهَا بِمَوَاعِظِهِ الْقَسْرِئَةِ ؟  
لَنَا الدَّرِبُ إِذْ نَمْشِي حِفَاةً .. وَلَنَا كَمْوِينَا الْمَتَشَقِّقَةُ .. وَلَنَا عَالَمُنَا ..  
مَنْ سَلَّطَهُ لِيَكْبِلُنَا بِأَحْذِيَةِ مَهْمَتِهَا حَبْسُ خُطَوَاتِنَا عَنِ الْإِنْتِلَاقِ .. أَلَمْ يَدِرْ  
أَنَّا نَنْتَمِي لِلْأَرْضِ .. لِمَا "مُقَصِّي" .. حِينَ تَكُونُ حِفَاةً ؟  
أَلَمْ يَدْرِكِ الْيَوْمَ أَنَّ السَّدْرَةَ تَمْتَدُّ لَهُمْ ؟  
مَسْمُورٌ حِينَ نَذُدُّ بِهَا ..

مَجْنُونٌ أَنْ خَشِيَ أَنْ مَرُورَ الْأَطْفَالِ سَيُخَدِّشُ سَيَّارَتَهُ ! أَنْ النَّبَقَ  
سَيَتَسَاقَطُ مُتَفَأً إِيَّاهَا ! وَ لِيَتَهَا رَجَمَتُ صَوْتِهِ الْأَجَشِّ حِينَ نَذُدُّ : تَحْذِيرٌ  
أَخِيرٌ ... الْأَخِيرُ !! "

كَانَتْ تَتَمَسَّحُ بِتَلَابِيبِ ثِيَابِهِ .. تَرْجُوهُ .. لَمْ أَسْمَعْ نَشِيجَهَا .. كَانَ خَفَوْتُ  
وَشَدِيدَ اللُّوْعَةِ بِذَاتِ الْوَقْتِ !

- سَيُتْلَفُونَ سَيَّارَتِي .. أَلَا تَقْهَمِينَ ؟  
تَنَاهَتْ إِلَيَّ رَجَاوَاهَا : سَعَادَتُهُمْ مُؤَوِّنَتِي .. وَمُرُورُهُمْ كِفَافُ يَوْمِي .. أَرْجُوكِ !  
- سَتُدْفَعِينَ الثَّمَنَ غَالِيًا .. سَتُرَيْنِ .. !

تَرَكَهَا بِقَلْبِهَا الْمَكْلُومَ .. رَاكِعَةً قَرِبَ شَجَرَةِ السَّدْرِ .. تَتَوَجَّهُ إِلَى السَّمَاءِ ..  
لَمْ أَحْرَكَ سَاكِنًا .. مَذْ رَكُضَتْ بِعِيدٍ عَنْهُ مُحْتَمِيًا بِكَفِّيْ مِنْذُ سَنَيْنِ .. لَمْ  
الْأَهْ وَجْهِي بَعْدَ !

ومذ اعترضتني مصيدة العصافير التي لغمها .. وأطبقت على قدمي  
نافذةً قُبِـحها . تتناثر النبق من كفي، وخطواتي .. زَمَّت (الفرغرينا)  
طلاقتها . هُما بَرِحْتُ داري !  
غابت الأُمس .. واليوم .. صوت شاحنةٍ وكولةٍ يُفزعُ النهار ..  
هل تمكّن من ترحيلها ؟  
الزمن النّامي في المكان . رائحة التراب و جنى السدرة ..  
والهمسة .. تزحف جميعاً في أطرافي . تتفضني ..  
ويلٌ من شواهدٍ لن تغفر لنا حتى تقبرننا في زمن اللامبالاة والخيانة حدّ  
السماح للأرض بأن توأد !  
أدفع الكرسيّ إلحاحاً .. قد تنفع الصرخة الغضبي .. أهمّ بالبروز من  
النافذة .. والمحها ! سلاحِي المهترئ . ما له جدوى الجذور الممتدة وفاءً !!  
الشاحنة متهاكة . ترفع جذع السدرة الثقيل عن سقف سيارة الجار المحطّم  
تماماً ! دون طقوس .. تراودني رائحة النبق وهمسة ملوّحة : " لا تُقلع  
.. وتكفي .. "

[1] الكوية : الحسرة على ما فات .

[2] الآبقة : الآبق هو العبد الهارب من سيده .



# مدحت علام

مدحت علام

## منتدى المبدعين يتوهج بالحياة في لقاءين مفتوحين :

كتب مدحت علام

وأضاف الهندال قائلاً :  
وأمام ذلك يقف جيل الكتاب من الشباب، أمام تجارب الآخرين ومن سبقهم إلى هذا الميدان، وقد ارتسمت علامات الحيرة على محياهم، وجمّد اليأس مداد أقلامهم، بما يروونه من صراعات بين الكبار، وتهافت البعض على العقول الشابة، بغية تجنيدها وامتصاص روح الإبداع منها، ومصادرة حرياتهم المكتسبة في إبداع وجهة النظر، أو حتى الإيمان بما يروونه من كلمات قد تكون ناشئة ومن وحي خواطرهم الصغيرة. وهنا انكسرت وصودرت أولى دعاءات وأجبات الكاتب، بحسب ما يراها كاتب عملاق كتوفيق الحكيم: "إن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثراً سامي الهدف في الناس، وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس، هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً، أن يدفعهم إلى تكوين رأي مستقل، وحكم ذاتي...".  
وأشار قائلاً: إن المشكلة التي يعيشها أجيال الكتاب من الشباب، نابعة من صراع المصالح بين مختلف الرؤى والاتجاهات والاجتهادات الشخصية، تحاول تطويع الآخر بحسب وجهة نظرها، مع عدم وجود

طلب أعضاء منتدى المبدعين بضرورة الإهتمام بالإبداع الشبابي من قبل مؤسسات الدولة المختلفة من خلال الدعم والتشجيع، وذلك في لقاء مفتوح نظم في رابطة الأدباء بحضور نخبة من الأدباء الكبار.

وأدار اللقاء الكاتب الشاب فهد الهندال الذي أوضح بدوره أن منتدى المبدعين شهد في مسيرته الماضية عدداً من الأنشطة ما كان لها أن تتجع لولا حضور الأدباء الكبار الذين يهمهم سماع المواهب، والتعرف عليهم عن قرب، مؤكداً أن الأدب لم يكن في يوم من الأيام مقتصرًا على النخبة ولكنه كان ينطلق من المتلقي ويعود إليه.

وقال في كلمته : " هي السابق كانت الأمم تقتخر بظهور شاعر أو كاتب أو خطيب يملأ الدنيا بأدبه وفكره، ويشغل الدهر بميراثه العقلي، بما يعود بمسمة طيبة له ولمجتمعه، مشكلاً رافداً جديداً من روافدها الثقافية، وهويتها الحضارية".

وأشار الهندال إلى العداءات والعراقيل التي واجهت الرواد والكبار من الكتاب وأدت إلى ابتعاد وانزواء الكثيرين منهم.

المنتدى هم الآن أعضاء في رابطة الأدباء كما توجه بدعوته إلى المؤسسات والاتحادات المختلفة بالاهتمام بالإبداع والمواهب الشابة. كما تحدث الكاتب محمد الحداد عن مسألة صراع الأجيال تلك التي تم تداولها بكثرة في الآونة الأخيرة، موضحاً أن الانتماء لروح العمل هو الأساس الذي يجب الاعتماد عليه في الشأن الإبداعي، كاشفاً عن أهمية العمل الإبداعي التطوعي في إثراء الساحة الثقافية.

وتحدثت الكاتبة استيرق أحمد عن المواهب الاستثنائية وتمنت دعم وتشجيع، المنتدى من كافة مؤسسات الدولة، وأكد الكاتب محمد السعيد على دور الشاعر الكبير علي السبتي في استمرار أنشطة المنتدى.

وفي السياق نفسه تحدث محمد الحداد عن الإبداع ومن ثم ضرورة دعم المبدع من الداخل، وذلك لتشجيعه والوقوف إلى جانبه وقال: "نحتاج إلى المبدع الذي يظهر من خلال المؤسسات، وكذلك الذي يظهر من خلال العمل التطوعي، نحن نريد العمل الذي يؤدي إلى إنتاج أفضل مع التأكيد على الجانب التطوعي".

ومنندى المبدعين يحمل الطابع الأدبي الثقافي وأنشئ تحت مظلة رابطة الأدباء في الكويت بهدف رعاية المواهب الأدبية الشابة للمحافظة على استمرارية مسيرة الأدب في المجتمع الكويتي، وهو مشمول برعاية كريمة من الشيخة باسمه المبارك الصباح.

والمنتدى يهدف لضم المواهب الأدبية بفرض تسميتها وتطويرها

الرؤية الواضحة في مستقبل هذه المجتمعات في عالم دخل ألفية جديدة مزحومة بصراع الثقافات، وتتوع قنوات الاتصال والانفتاح على حضارة الآخر... كذلك فإن هناك من الكتاب الشباب، من يستعملون القفزات لا الخطوات، ويتلذذون بسماع عبارات التبشير والتعظيم وبتاسع حجم حروفهم قبل نقاطهم، بما ينسيهم قلمهم الذي لا يزال رطباً، وفكرهم الذي ما زال يبحث عن المعرفة مضطرباً.

وتحدث الكاتب ماجد القطامي عن إحدى الأمسيات التي شارك فيها بالقاهرة منذ أشهر عدة، وتطرق فيها إلى تجربة منتدى المبدعين في الكويت، ورعاية الشباب المبدع في العالم العربي، مؤكداً أن المنتدى لم ينل خطة من الدعاية الإعلامية، رغم أهميته في ضخ أجيال جديدة إلى الساحة الثقافية.

وأشار أمين عام رابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف إلى إنجازات ملتقى المبدعين والذي بفضلها ظهرت مجموعة متميزة من الشباب المبدع، وأكد خلف أن تجربة الرابطة مع المبدعين الشباب عرضت على اتحاد الكتاب العرب للاستفادة منها، وتحدث خلف عن بداية تأسيس هذا المنتدى حينما أفضت إليه الكاتبة ليلى محمد صالح برغبة الشيخة باسمه المبارك الصباح برغبتها في تشجيع ودعم المنتدى، ومن ثم رصدت جائزة في هذا المجال، وأن الفكرة كانت موجودة منذ عام ١٩٩٩، وتبلورت بعد سنة تقريباً. و أوضح خلف أن الكثير من أعضاء

مالية مغرية لغرض زيادة التحفيز في المنافسة وهي مخصصة للأعضاء الكويتيين فقط.

والحصول على عضوية المنتدى : تتم تعبئة استمارة خاصة عند سكرتير الرابطة مع إحضار نسخة عن نصين للكاتب في المجالات الذي يكتب فيها ويواظب على حضور الاجتماعات الأسبوعية والعضوية للكويتيين فقط ويمكن للجنسيات الأخرى الانتساب إليه.

كما أقام منتدى المبدعين برعاية وزير الإعلام الدكتور أنس الرشيد يوماً مفتوحاً حشدت فيه العديد من الفقرات منها تكريم الرشيد، والشبيخة ياسمة المبارك الصباح، والكاتب الكبير فاضل خلف كما استهل اليوم المفتوح نشاطه بفقرة موسيقية أحيائها الموسيقار الشاب فيصل المغربي على آلة العود.

وألقي منسق عام المنتدى المبدعين الكاتب يوسف خليفة كلمة قال فيها:

"في هذا العام تم اختيار مسقط كعاصمة للثقافة العربية.. وفي عام ٢٠٠١ كانت الكويت كذلك وفيها تقدم الأستاذ وليد المسلم بفكرة إنشاء منتدى يهتم بالشباب ممن هم في بداية مسيرتهم الأدبية يقع تحت رعاية رابطة الأدباء في الكويت.. وتم بالفعل إنشاء هذا المنتدى.

الآن وبعد مرور خمس سنوات تقريباً ومع تدرج منصب التنسيق العام ما بين الأستاذ وليد المسلم والأستاذ حمد الحمد وآخرهم محدثكم! وبجهود أعضاء المنتدى وإبداعاتهم تعددت الإنجازات ما بين

وتوجيهها بحيث تصقل في مجال كتابة الشعر والرواية والقصة بكل أنواعها والتي تكتب باللغة العربية الفصحى فقط.

ويتضمن أنشطة عدة منها إقامة الأمسيات الشعرية والقصصية وتسهيل سبل نشر النصوص للأعضاء في الصحف والمجلات المحلية كما أنه يوفر فرصة الاحتكاك مع الأدباء المخضرمين، والكتاب الكبار لمناقشة النصوص وأخذ الملاحظات والاستفادة من تجاربهم بالإضافة إلى الاجتماعات الأسبوعية التي تتضمن قراءة نصوص الأعضاء لتحفيزهم على الكتابة ومناقشة الكتب في القراءات العامة، وأيضاً استضافة بعض الشخصيات الأدبية والثقافية للاستفادة من تجاربها، وأنشطة أخرى مختلفة، كما يتجمع أعضاء المنتدى مساء كل يوم اثنين من الساعة السابعة مساءً في مقر رابطة الأدباء في الكويت في منطقة العدلية وأيضاً في مواعيد أخرى تحدد حسب الظروف مثل بعض اللقاءات والأمسيات.

وتتم منح العضوية لمن يسجل في المنتدى ويواظب على حضور الاجتماعات الأسبوعية والمشاركة في الفعاليات المختلفة وأيضاً يرحب بكل من لديه حب المشاركة في التفاعل الأدبي والثقافي بجدية.

وهناك الكثير من التشجيع في المنتدى لتطوير أسلوب الكتابة والنشر عند كل شخص مع وجود مسابقة سنوية تحمل اسم راعية المنتدى للأعضاء، وتقدم فيها جوائز

إصدار كتاب إشراقات وتقديـم جيل شباب ٢٠٠٠ كما يطلق عليهم إلى المجتمع الأدبي الكويتي والخليجي ابتداء من مملكة البحرين عن طريق النشر والمقابلات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية وإقامة الأمسيات المختلفة التي كان الشباب يشاركون بها أو التي كانوا يعدونها بأنفسهم".

وأضاف خليفة :

وقد كانت هنالك جهود لتعريف تلك الإبداعات إلى المجتمعات الأدبية العربية مثل سوريا ولبنان ستحقق في أقرب فرصة إن شاء الله وما يدعو للفخر هو تطور هؤلاء الشباب ليسجلوا إبداعاتهم بكل جرأة بإصدار دواوين ومجموعات قصصية وروايات نالت إعجاباً محلياً وخارجياً.

الإنجازات لم تتوقف .. ولا زال التنسيق لإصدار جزء جديد من كتاب إشراقات بصورة مختلفة مستمرأ كما يسرني أن أعلن عن بداية تعاون بين المنتدى وبين الصفحة الثقافية في صحيفة القبس لإصدار صفحة ثقافية أسبوعية يحررها أعضاء المنتدى بأنفسهم. كل ما سبق وما سيأتي يعتمد على إرادة الشباب وإبداعهم الذي أشاد به الكثيرون ودعمه ولعل أبرزهم أمين عام رابطة الأدباء الأستاذ عبدالله خلف.. والأستاذة ليلى محمد صالح.. ورفيق جلستنا.. الأستاذ علي السبتي.. والكثير لم يكن ليحدث لولا رعاية كريمة للمنتدى من قبل الشيخة باسمه

المبارك العبد الله الجابر الصباح، التي فعلت المنافسة بين أعضائه عن طريق إشهار مسابقة جائزة الشيخة باسمه المبارك العبد الله الجابر الصباح للإبداع الشبابي، الذي يسرني إعلان بداية قبول المشاركات بها لهذا الموسم ابتداء من ٤ مارس ٢٠٠٦ على أن تعلن النتائج في حفل خاص يقام في نهاية الموسم الثقافي".

وتضمن اليوم المفتوح أمسية شعرية أحيها الشاعر محمد المغربي الذي ألقى ثلاث قصائد متميزة كان أولها قصيدة عنوانها "على بعد برزخ منك" قال فيها:

خفف الوطء

لعل الريح تشتد فترمي خيمة الغفلة

علّ الدهر يلقي قناعه

علّ أناساً تصدق الهجس.

ومن كاهلنا المتعب تنساب الخطأ.../

وفي قصيدة الاستحالة الخامسة استعرض المغربي مفرداته الخاصة ليتحول صمته إلى همس يشيع في النفس الإحساس بالجمال رغم الألف فيقول:

في وحشة غريتك تصير إماماً للرؤيا

وتظل قلوب الناس ثقلبك

ونضائهم نحوك

أما قصيدة "أحاول بالرسم أنشئ" فقد توهجت فيها الرؤى من خلال فقراتها وعناوينها شعر "و عين" و "أنف" هكذا ليقول الشاعر في فقرة "ضحكة"

رقص فوق نهايات الموج.

## **"كليلة ودمنة" في دار الآثار**

### **الإسلامية :**

استأنفت دار الآثار الإسلامية أنشطتها الثقافية وذلك من خلال عرضها لمسرحية.. "كليلة ودمنة" . مرة الملوك... التي كتبها وأخرجها الفنان الكويتي سليمان البسام. وفكرة المسرحية مستوحاة من حياة الكاتب الكبير ابن المقفع الذي نقل نص كليلة ودمنة "عن الفيلسوف الهندي بيدبا ومن ثم وضعه في صياغة عربية.

ويتمحور نص المسرحية حول مأساة ابن المقفع، وتعامله مع السلطة، ومن ثم نهايته المأساوية، وبالتالي الإسقاط الزماني، والمكاني الذي يكرر المعبرة في حياة الأفراد والشعوب قديماً وحديثاً، كما وجد البسام أن القالب الشكسبييري هو أفضل قالب يمكن أن تصاغ فيه هذه المسرحية وعلى هذا الأساس جاءت المسرحية معبرة عن رؤية البسام، ومتناسبة مع روح التراث، والعصر الذي نحن بصدد.

ولقد عرض البسام الكثير من المسرحيات الجادة، والتي تهتم بالجانب الفكري والإنساني في حياة الشعوب.

## **الإعلان عن الفائزين في مسابقة**

### **حفظ الشعر العربي :**

أعلنت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عن أسماء الفائزين في

## **وريشة جن**

### **تلمس قاع القلب**

### **فيرتج الحذر**

وكانت مقدمة اليوم المفتوح هي الكتابة ميس العثمان التي ألقت كلمة أدبية قالت فيها: "إن الفكرة الأساسية أيها الأحبة من إقامة يوم مفتوح ن ن تخطيط وتنسيق وتنفيذ أعضاء منتدى المبدعين من الشباب هي بمثابة حملة إعلامية إعلانية لتجديد التعريف بمنتدىنا الثقافي وأنشطته المتعددة على مدار العام".

## **صالح الحريبي يخصص جائزة**

### **للمبدعين الشباب :**

كانت لفظة طيبة وتصب في معان عدة تخص الاهتمام بالثقافة والمبدعين الجدد، تلك التي أقدم عليها الفنان صالح الحريبي حينما خصص جائزة مقدارها ٥٠٠ دينار كويتي للأول في القصة القصيرة لشباب منتدى المبدعين الجدد و ٥٠٠ دينار كويتي للأول في مجال الشعر وذلك أثناء إقامة الشباب في منتدى المبدعين للقائهم المفتوح مع الأدباء الكبار.

والفنان صالح الحريبي كما قال عنه عبد الله خلف من المهتمين بالثقافة في كل صورها كما أنه يحفظ الشعر العربي، ولديه حب شديد للمبدعين في كل المجالات الإنسانية، ولقد أبدى خلف سعادته بلفظة الحريبي الطيبة والتي تدل على حرصه في التمهيد لأجواء التفاضل البناء بين الشباب المبدع.

مسابقة حفظ الشعر العربي، وذلك ضمن أنشطتها الثقافية والشعرية المتنوعة، والتي تسعى من خلالها إلى دعم اللغة العربية والمحافظة على الشعر بصفتة "ديوان العرب" وتجديد دوره المعهود في ذائقة الأجيال.

وبهذه المناسبة أقامت المؤسسة حفلاً وزع فيه الشاعر عبد العزيز سعود البابطين على الفائزين الثلاثة الجوائز، وهم حسين محمد سليمان من جمهورية بنين، وكان ترتيبه الأول وحصل على مبلغ خمسمائة دينار كويتي، وحصل على المركز الثاني محمد عبد القادر الحسيني من جمهورية النيجر، وجائزته مقدارها أربعمائة وخمسون ديناراً كويتياً أما الجائزة الثالثة ومقدارها أربعمائة دينار كويتي فقد حصل عليها المتسابق أسامة فاروق عرابي من جمهورية مصر العربية.

وما يجب ذكره أن مسابقة حفظ الشعر العربي تنظمها المؤسسة في إطار تدريسها لعلم العروض وتذوق الشعر ويشترط في المتسابق حفظ عشر قصائد من عيون الشعر العربي.

### منتدى الأدب الإسلامي يرثي

#### الأمير الراحل :

نظم منتدى الأدب الإسلامي في وزارة الأوقاف أمسية في رثاء الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر رحمه الله عنوانها "عظماء في مواكب الأدب" أحيها الشيخ الداعية أحمد القطان، والشيخ الداعية نبيل العوضي وأدارها الشيخ إبراهيم العجمي.

وأوضح الشيخ نبيل العوضي في بداية الأمسية أن الأمير الراحل ما رفع إلا لمزه وحبه لشعبه وقال: كان إذا أذن الفجر أيقظ أهله والحرس، وكل من عنده للصلاة، ثم سرد العوضي بعض الحكايات التي جاءت على لسان من شهدها والتي تدل على تواضع الأمير الراحل كما تحدث عن الخير الذي عم الأرض في عهده ليذكر إسهامات الراحل في تأسيس بيت الزكاة، وإنشاء أمانة الأوقاف، وهيئة خيرية عالمية وغيرها الكثير.

وتحدث الشيخ أحمد القطان إلى صفات الأمير الراحل من خلال ثلاث مقابلات حظي بها في حياته معه وقال: " أنتم تعجبون أننا نعيش زمن الألقاب.. ومع ذلك فقد ألقى الأمير الراحل السلام الأميري فوضع الناس السلام الوطني وألقى صورته من على العملة فوسم الناس صورته حياً وميتاً كما قرأ الشيخان بعض القصائد التي يرثي فيها الشعراء الأمير الراحل بجميل الكلام.

### مصر

طالب الرفاعي شارك في الملتقى الدولي للترجمة في القاهرة:

شارك مدير إدارة الثقافة والفنون في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الروائي طالب الرفاعي في الملتقى الدولي الثالث للترجمة الذي أقيم في العاصمة المصرية "القاهرة" مشيراً إلى أن الوقت قد حان لكي يجتمع أناس

المحفوظات النادرة في شتى المعارف، وجناح النشر الشخصي والذي يقدم الفرصة للمؤلفين السعوديين لعرض كتبهم التي نشرت على حسابهم الخاص.

وعالجت ندوة عكاظ الثقافية التي أقيمت على هامش المعرض القضايا الراهنة في المشهد الثقافي والاجتماعي المحلي والعربي والعالمي بالإضافة إلى محاضرة عنوانها "القطاع الخاص والتنمية الثقافية" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين و محاضرة عنوانها " الرواية السعودية من الشفافية إلى الكتابة" ألقاها الكاتب محمد عبد الله العباس، ثم محاضرة " الأثر الاقتصادي لمعرض الكتاب" للكاتب حسين بن علي شبكشي، وقراءات شعرية للشعراء جاسم الصحيح، وعبد الله الوشمي، ومحمد الألمي، وهدي الدغفق، وهيا العريني، إلى جانب سبع ندوات أخرى في شتى المجالات الثقافية والفكرية، وسيقوم المعرض بتكريم الرواد السعوديين والذين قدموا إسهامات مهمة في مجال التأليف والشعر.

### تونس

إحياء المئوية السادسة لابن خلدون : أقامت وزارة الثقافة والمحافظة على التراث في تونس برنامجاً متعدد الجوانب يتضمن أكثر من ٦٠٠ تظاهرة وندوة ثقافية، وذلك لإحياء المئوية السادسة لوفاة العلامة التونسي عيد الرحمن بن خلدون. والبرنامج ينظمه بيت الحكمة ..

يدركون كم هي مهمة صعوبة قضية الترجمة متمنياً إنشاء مؤسسة عربية حقيقية تعمل على تواصل كل الجهات التي تعمل في مجال الترجمة عربياً ودولياً، والتواصل مع دور النشر المهمة.

وقال الرفاعي: " إننا كمرب يجب أن نشعر بالخجل، عندما نعرف أن كاتبة مثل جماكي رولنغ مؤلفة سلسلة هاري بوتر للأطفال باعت من كتبها ٢٨ مليون نسخة أي ما يعادل كل ما أنتجه العرب لأكثر من مائتي عام مضت، في ما يوزع أكبر كاتب مثل نجيب محفوظ الحائز على نوبل ثلاثة آلاف نسخة.

ثم تحدث الرفاعي عن الكويت في مجال الفكر والثقافة والترجمة مؤكداً أن مسيرة الكويت بدأت قبل الاستقلال وذلك بإصدار مجلة العربي وفي عام ١٩٧٢ تأسس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالإضافة إلى انطلاق سلسلة المسرح العالمي و "عالم المعرفة" و "عالم الفكر" والعديد من الإصدارات التي وضعت الكويت في مصاف الدول المهتمة بالثقافة والفكر بكل مستوياته.

### السعودية

معرض الرياض الدولي للكتاب: تضمن معرض الرياض الدولي للكتاب في المملكة العربية السعودية العديد من الأنشطة الثقافية والأمسيات والندوات ومنها جناح التوقيع على الكتب والتعريف بها، وإيواء اليمامة الثقافي الذي يضم



العلماء في جامع الزيتونة في تونس .  
وابن خلدون صاحب المقدمة  
الشهيرة أسس منذ القرن الرابع  
عشر الميلادي علم العمران الذي  
هياً لتأسيس علم الاجتماع الحديث  
في القرن التاسع عشر .  
البرنامج الذي أعدته وزارة  
الثقافة التونسية سينظم بالتعاون مع  
منظمات اليونسكو، والأليسكو،  
والإيسيسكو، والمؤسسات الأخرى  
التي تهتم بسيرة ابن خلدون .

في تونس حول البعد العلمي  
والإبداعي لفكر ابن خلدون من  
خلال مشاركة ٩٠ باحثاً من دول  
عربية وإسلامية وأوروبية .  
وأوضح وزير الثقافة المحافظة  
على التراث في تونس محمد العزيز  
بن عاشق، أن ابن خلدون ولد في  
القرن الرابع عشر في المدينة العتيقة  
في حي تربة الباي، ومازال يوجد  
حتى الآن منزل أسرته وتلقى تعليمه،  
ثم تتلمذ على يديه العديد من

## من سيرة الشاعر أحمد السقاف

(إضافة)

طلب الأستاذ الشاعر أحمد السقاف إضافة هذه المعلومات حيث لم تتسع صفحة (حملة التقديرية) في العدد ٤٢٧ من البيان لسيرته الوافية ومؤلفاته العديدة:

في ديسمبر ١٩٥٧ كلفه رئيس دائرة المطبوعات والنشر آنذاك الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح السفر إلى بعض الأقطار العربية للتعاقد مع من يقع اختياره عليهم لإصدار مجلة ثقافية ملونة ضخمة، وفي مصر تعاقد مع نخبة ممتازة من المحررين والفنيين على رأسهم الدكتور أحمد زكي قدموا إلى الكويت ربيع ١٩٥٨ وصدر العدد الأول من مجلة "العربي" في ديسمبر من العام نفسه.

من مؤلفاته :

- ⊗ المقتضب في معرفة لغة العرب      ⊗ أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية
- ⊗ الأوراق في شعر الديارات      ⊗ حكايات من الوطن العربي الكبير
- ⊗ العنصرية الصهيونية في التوراة      ⊗ شعر أحمد السقاف
- ⊗ سيف الغدر      ⊗ قطوف دانية عن الشعر الجاهلي
- ⊗ أحلى القطوف عن الشعر الأموي      ⊗ أغلى القطوف عن الشعر العباسي
- ⊗ الطرف في الملح والنوادر      ⊗ أحاديث في العروبة والقومية



## حملة التقديرية

### سيف مرزوق الشملان

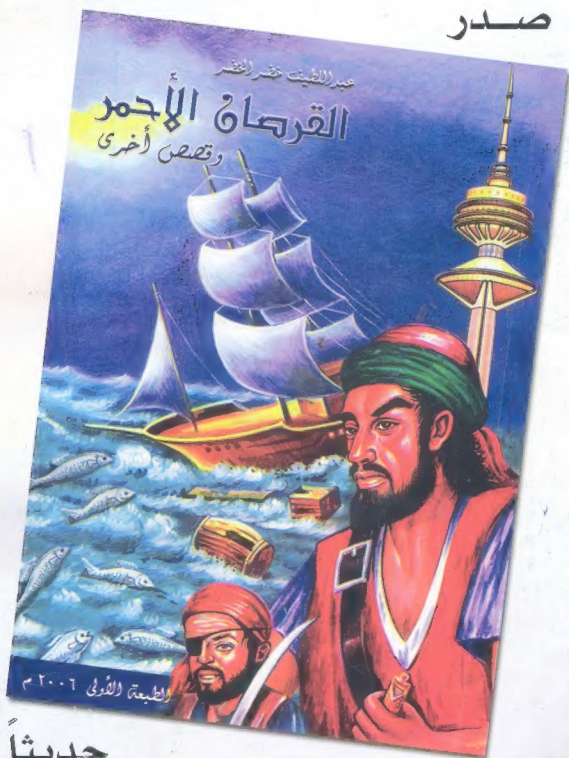
وفاء لأولئك الرجال وصرفاناً لتلك الجهود التي بذلوها حتى استحقوا جائزة الدولة التقديرية، تنشر "البيان" نبذة من سيرتهم تحية لهم وتقديراً:

- سيف بن مرزوق بن شملان بن علي آل سيف.
- من مواليد الكويت منطقة شرق، ١٩٢٦.
- تلقى تعليمه الأول في المدرسة المباركية.
- نشر كتاباته الأولى في مجلة "البعثة" التي يصدرها طلبة الكويت في مصر عام ١٩٥٢، ونال دبلوم الصحافة بالمراسلة من جمهورية مصر العربية.
- في عام ١٩٦٥ شرع في الإعداد لتنفيذ فكرة برنامج تلفزيوني تاريخي حمل عنوان "صفحات من تاريخ الكويت" كما قدمه أيضاً، وقد استضاف من خلاله كبار الشخصيات الكويتية حتى تحول برنامجه إلى وثائق ناطقة، حيث ربط من خلاله المواطن الكويتي المعاصر بتاريخ وطنه.
- في عام ١٩٧٥ عينه الشيخ جابر العلي وزير الإعلام آنذاك مستشاراً في التلفزيون، وذلك لحضوره التراثي المهم.
- شارك في عدد من المؤتمرات الأدبية والتاريخية مثل مؤتمر المؤرخين العرب والأجانب بالدوحة.

### من مؤلفاته :

- (١) من تاريخ الكويت.
  - الطبعة الأولى القاهرة ١٩٥٩م.
  - الطبعة الثانية الكويت ١٩٨٥م.
- (٢) الأغاز الشعبية الكويتية.
  - الطبعة الأولى ١٩٧٠م.
  - الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
- (٣) تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي جزآن:
  - صدر الجزء الأول ١٩٧٤م.
  - صدر الجزء الثاني ١٩٨٥م.
  - الطبعة الثانية ١٩٨٥م.
- (٤) أربعون عاماً في الكويت - مذكرات فيوليت ديكسون- تقديم وتعليق سيف مرزوق الشملان ١٩٩٥م.
  - له العديد من الكتب والمقالات التاريخية والتراثية منذ عام ١٩٥٠م.
  - يملك متحفاً تراثياً في بيته زوده بالنادر من التحف والأواني القديمة، وما كان سائداً ومستخدماً في الحياة الكويتية القديمة.

صدر



حديثاً